DIE ORATORIEN VON JOHANN ADOLF HASSE

(III. KAPITEL: HASSES ORATORIEN IM MUSIKHISTORISCHEN ZUSAMMENHANGE)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

VON

LUCIAN KAMIEŃSKI

AUS GNESEN.

TAG DER PROMOTION: 14. DEZEMBER 1910.

64

Referenten:

Professor Dr. Hermann Kretzschmar.

Professor Dr. Karl Stumpf.

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur das dritte Kapitel der Arbeit zum Abdruck, die vollständig erst später erscheinen wird.

Meinen lieben Eltern.

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548904_0087

Vorbericht.

Die Arbeit „Die Oratorien von Johann Adolf Hasse", die als Ganzes der philosophischen Fakultät der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin vorgelegen hat, und von der das vorliegende Druckheft den dritten Hauptabschnitt enthält, umfasst insgesamt vier Kapitel: Das erste sucht ein Bild von der Bedeutung des Komponisten Hasse für seine Zeit allgemein und insonderheit als Oratorienkomponist zu entwerfen und verquickt zu diesem Zwecke ein Verzeichnis der vom Verfasser ermittelten Aufführungen der Oratorien mit einer Uebersicht über die wichtigen zeitgenössischen Urteile über Hasses Kompositionen überhaupt und seine Oratorien speziell. Das zweite Kapitel geht in elf Paragraphen auf die einzelnen Werke ein, stellt jeweilig die Umstände der Entstehung und die Aufführungen fest, untersucht den Text auf seine künstlerische Beschaffenheit hin, und beschreibt die Komposition, wozu in einem Falle (bei dem Oratorium „Daniello", § 3) eine längere Untersuchung über die Authentizität des Werkes kommen musste. Es werden nacheinander die Oratorien abgehandelt: § 1 Serpentes in deserto, § 2 Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena, § 3 Daniello, § 4 Il Cantico dei tre 'fanciulli, § 5 Le virtù appiè della Croce, § 6 Il Giuseppe riconosciuto, § 7 I pellegrini al Sepolcro di Nostro Redentore, § 8 La deposizione della Croce di Gesù Christo Salvatore nostro, § 9 La caduta di Gerico, § 10 Santa Elena al Calvario, § 11 La conversione di Santo Agostino. Ein zwölfter Paragraph untersucht die Echtheit der Werke „La Morte di Cristo", „Mose" und „Trionfo della Religione", von denen der Verfasser die ersten

beiden glaubt für unecht halten zu müssen, beim dritten aber zu keiner Entscheidung für oder wider gelangt; zu einer Beschreibung dieses Werkes schien ihn dessen künstlerischer Wert nicht zu berechtigen. Das vorliegende Kapitel stellt die zusammenfassende musikhistorische Würdigung des so im einzelnen durchgepflügten und im einzelnen ästhetisch beleuchteten Stoffes dar. Ein weiteres, das vierte in der Reihe, beschäftigt sich endlich mit Untersuchungen zum Zwecke der praktischen Nutzbarmachung, der Neuherausgabe und Aufführung der abgehandelten Kunstwerke.

Hasses Oratorien im musikhistorischen Zusammenhange.

Die Gedankenrichtung, die im folgenden eingeschlagen wird, ist der des voraufgehenden Kapitels entgegengesetzt. Waren dort die individuellen Eigentümlichkeiten der einzelnen Hasseschen Oratorien an- und gegeneinander aufgezeigt, so handelt es sich hier darum, den ganzen Komplex gemeinsam an den vorhergehenden, gleichzeitigen und nachfolgenden Kompositionen der gleichen Art zu charakterisieren, und ihn so als Erfüllung wie als Neuerung, als Wirkung wie als Ursache in das historische Geschehen einzuordnen.

Es handelt sich hier um eine Fortsetzung jener Gedankenreihe, die die zweite Hälfte des I. Kapitels füllte. Ich muss darum kurz die Summe dessen wiederholen, was über Hasse als Oratorienkomponist aus den dort beigebrachten Urteilen zu lernen war.

Unter den Scheibeschen Hauptbegriffen „Genie" und „Beurteilung" gruppiert, sind danach folgende Eigenschaften als Merkmale der Hasseschen Kompositionen festzustellen: Reichtum, Natürlichkeit und Stimmungsgehalt der Erfindung, womit Tiefe, Feuer, Innigkeit, Zärtlichkeit und Anmut ebenso inbegriffen sind, wie eine affektmässig richtige Textbehandlung, gegen die jedoch Vogler Zweifel erhob; als Ergebnis und Stoff einer Verstandesarbeit betrachtet, war Hasses Schreibart einmal als regelmässig, elegant u. ä. bezeichnet worden, d. h. streng logisch und ökonomisch in ihrer musikalischen Konsistenz, d. h. in Melos, Harmonie und Satz, unter welch letzterer Kategorie besonders das Verhältnis von Singstimme und Begleitung gelobt wurde, wie in seinem Verhältnis zum Text, d. h. in der melodischen Deklamation und der Charakteristik, der Wiedergabe der dichterischen Idee im Ganzen und Einzelnen; fürs andere als scharfsinnig, d. h. interessant durch Feinheiten und unaufdringliche Ueberraschungen im Kleinen, rein musikalische, wie besonders tonmalerische.

Insoweit unsere Betrachtung auf den gleichen Gesichtspunkt hingeht, wie diese zeitgenössischen Urteile, werden die genannten Merkmale als Norm für die Richtigkeit unserer

Resultate dienen können. Insoweit sie jedoch mit einer offeneren, vielleicht auch detaillierteren Induktion arbeitet und einen, durch ihre zeitliche Stellung erleichterten musikhistorischen Vergleich mit einem grösseren einschlägigen Material durchführt, vermag unsere Darstellung umgekehrt auch eine Norm für die Richtigkeit jener Urteile abzugeben.

§ 1.

Vom Stil allgemein (vorbereitend).

Das in der katholischen Kirche heimische italienische Oratorium der Mitte des 18. Jahrhunderts nimmt eine vermittelnde Stellung zwischen Kirche und Oper ein. Seiner Bestimmung nach zur Kirchenmusik gehörig, weist es doch gegenüber der liturgischen Musik, die den weitaus grössten Teil der katholischen Kirchenmusik ausmacht, noch wesentlich unterscheidende Merkmale auf. Ist es Bestimmung der liturgischen Musik, eine wirklich vor sich gehende, heiligende Handlung zu begleiten, so hat das Oratorium die Aufgabe, selbst durch die Symbolisierung einer unwirklichen Handlung zu heiligen. Liegt somit das, was auf den Willen (den Affekt) wirkt, bei jener Gattung ausserhalb des Kunstwerkes, so liegt es hier im Kunstwerke selbst. Was aber in der Musik auf den Affekt wirkt, ist selbst nichts anderes, als Ausdruck von Affekt. Danach wird die Musik eines Oratoriums notwendig emotioneller sein müssen als eine liturgische Musik, also, um mit Scheibes Worten zu sprechen, „viele Eigenschaften theatralischer Stücke besitzen". Wenn darum das Oratorium aus den betrachtenden Nerischen Lauden, die nur in den Chören den Affekt zu einiger Geltung kommen liessen, sich bald zu einer einheitlich emotionellen Form, zum reinen Dramma per musica, zunächst zu den Rappresentazionen entwickelte, so ist darin eine logische Entfaltung des eigenen Wesens, ein Weg zu sich selbst zu erblicken, nicht aber eine äusserliche Nachahmung der Entwickelung der Oper. Gewiss mag die Oper die Schwesterform auf diesem ihrem Wege gefördert haben; aber es ist doch eben der ihr zukommende, ihr eigener Weg.

Obgleich denn auch das italienische Kirchenoratorium des 18. Jahrhunderts im äusseren Schema zuletzt mit der Oper übereinkommen musste, so konnten doch unterscheidende stilistische Merkmale nicht fehlen. Der formale Unterschied liegt darin, dass die Oper ihre Handlung in Gesang (als organischer

Verbindung von Wort und Ton) und szenischer Aktion ausdrückt, das Oratorium die seinige allein im Gesange. Es ist danach notwendig, dass bei gleicher Summe an künstlerischem Gehalt im Oratorium der Gesang, Dichtung wie Musik, als alleiniger Ausdruck der Idee reicher an selbständigen Werten sei als in der Oper, wo ein Teil des Gesamtgewichts auf die Aktion abgeht; die Musik des Oratoriums wird also einerseits reicher, kunstvoller sein müssen als in der Oper, anderseits aber, da ihr die Illustration durch die szenischen Vorgänge abgeht, auch anschaulicher, „mahlender". Im Inhalte des Oratoriums liegt der zweite Unterscheidungsgrund von der Oper: die Bestimmung des Oratoriums ist, durch das Kunstwerk zu erbauen, in sich selbst, in allen wesentlichen Teilen eine unverkennbar ethische Idee unmittelbar zu veranschaulichen, was bei der Oper nicht notwendig, nur möglich ist. Das Ideengebiet des Oratoriums wird also der Oper gegenüber beschränkt sein, der indirekte, paradoxe Ausdruck der Moral durch Komik oder unmoralische, negative Objekte wird in ihm nur mit Vorsicht und als Ausnahme gebraucht werden dürfen. Daraus ergibt sich für den oratorialen Stil einmal die Forderung der durchgehenden, einheitlichen Ernsthaftigkeit. Eine weitere, die der Sparsamkeit an starken Kontrasten, ist eine Folge des, ebenfalls aus dem wesentlichen Inhalte des Begriffs „Oratorium" geborenen, Fehlens von ausgesprochen negativen Elementen (s. u. S. 90). Auch mit den formalen Grundbedingungen des Oratoriums stehen diese beiden Postulate im Einklange, indem der Fortfall der Bühnenaktion, der einerseits eine reichere dichterische und musikalische Kleinarbeit verlangt, zugleich grössere Eindeutigkeit, also Ernsthaftigkeit im Ausdrücken der Idee und damit eine grössere Ruhe, Gleich- und Ebenmässigkeit im Stimmungsaufbau wie im Stil nahelegt.

Als Hasse begann, Oratorien zu schreiben, war die rein emotionelle, d. h. dramatische Form bereits gebildet und durchgesetzt Wohl spukte noch hier und da ein epischer Testo nach — selbst bei Porpora noch, in dem namenlosen Oratorium der Bibliothek Berlin Ms. 17780 —, auch machte sich gelegentlich bei älteren Meistern noch die Abkunft von den Chorlauden in einem Turbasätzchen geltend, z. B. in Alessandro Scarlattis S Teodosia, doch kann kein Zweifel sein, dass die Oratorien Scarlattis, Gasparinis und ihrer Zeitgenossen im Wesen bereits Musikdramen sind: die agierenden Personen treten ohne Vermittlung des Schrifttextes aneinander; Dramatik und Lyrik, die noch bei Carissimi wie einzelne Blumen aus der Erzählung

hervorblühen, sind hier zum Wesentlichen geworden; aus einer im Grunde beruhigten, objektiven, ist eine subjektiv bewegte und bewegende Handlung geworden. Was die freie dramatische Fortbewegung hindern kann, ist abgeworfen: die Chöre sind teils an die Aktenden gerückt, teils fehlen sie ganz; der durch seine Elastizität und Beweglichkeit fürs Drama geeignetste subjektive Sologesang ist zur völligen Herrschaft gelangt und hat sich als solcher seine dramatischen Formen, Recitativ und Arie gebildet, gleich Tälern und Bergen im Wellenschlage der Handlung.

Hasse hat von seinem neapolitanischen Meister das wesentlichste dieser Form übernommen und es allmählich weiter gebildet, bis zu einer Reinheit, die nach ihm nicht wieder erreicht worden ist. Die dramatische Emotionalität und mit ihr die Vokalität ist gegenüber Scarlatti zum höchsten Grade dessen gesteigert, was im Oratorium zulässig erscheint. Die Arbeit der Begleitung als solcher ist aufs unbedingt Notwendige beschränkt, die Singstimme steht so gut wie nackt da, nur von einem anschmiegsamen, leichten Flor umspielt, der die schönen Melodieformen um so reizvoller erscheinen lässt. Ueber einer sparsamen Harmonik, einem durchsichtigen, dreistimmigen Satze und einer diskreten Instrumentation bewegt sich Hasses Singstimmen- bezw. Melodieführung in allen Formen vollkommen frei, ihrer eigenen Natur folgend, und vermag jede psychische Bewegung, jedes Glied der dramatischen Entwicklung mit dem nötigen Schwung und der nötigen Subtilität auszudrücken. Die letzte Entkleidung der Melodie im Oratorium ist freilich nicht nur Hassens Verdienst, die Caldara, die Lotti, Porpora, Vinci, Leo, Galuppi etc., sie alle haben daran gearbeitet, doch nur Vinci reicht an die sparsame Harmonik und Setzart und an den blühenden Gesang unseres Meisters heran.

Den Gefahren, durch Uebertreibung der dramatischen Emotionalität die Unterschiede des Oratoriums von der Oper zu verwischen, sind, wie bald näher eingesehen werden wird, die Komponisten erlegen, die zwischen Scarlatti und Hasse an unserer Gattung gearbeitet haben. Ihre Werke weisen, wie wir in der Folge noch am Einzelnen bemerken werden, einerseits bühnenmässig robuste Kontraste grösserer Teile auf, andererseits eine bühnenmässig nonchalante, unplastische, detail- und im Kleinen kontrastlose Arbeit. Hasse zeichnet sich allen Diesen gegenüber durch Masshaltung im Grossen und ernsthafte, anschauliche Kleinarbeit aus. Seine Oratorien

sind, obgleich nie undramatisch, durchaus gediegen und eingehend gearbeitet, und bedürfen keiner wesentlichen Ergänzung durch die Phantasie, sowohl die Seelenzustände wie auch beiläufige optische Anschauungen werden in ihnen, soweit es ästhetisch zulässig ist, gemalt. Nicht sowohl die Tonmalerei in der Singstimme, als die in der Begleitung ist im italienischen Oratorium eine Neuerung, die weite Kreise um sich gezogen hat. Jomelli, Naumann und Haydn, die grössten Vertreter des italienischen Solo-Oratoriums in Deutschland in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, stehen darin auf Hasses Schultern. Von den rein italienischen Komponisten der Folgezeit jedoch ist die Reform nur äusserlich übernommen worden, und bei Mozart, der wiederum die Art dieser jüngeren Meister nach Deutschland brachte, sehen wir die Hasseschen Errungenschaften wieder völlig von den Fehlern der Vorhassischen Italiener überwuchert. Damit aber ist der definitive Verfall des neapolitanischen Solo-Oratoriums besiegelt.

Beide Seiten der Hasseschen Wirksamkeit im Oratorium, die befreiende, wie die einschränkende, werden wir in den weiteren Paragraphen zu betrachten haben.

§ 2.

Das Recitativ.

Wenn vorhin die Recitative des 18. Jahrhunderts als die Täler im Wellenschlage des Musikdramas bezeichnet wurden, so ist bereits die Ansicht ausgesprochen, dass Recitativ und Arie nichts Heterogenes sind, sondern nur in der Intensität verschiedene Momente gleichartiger Gemütsbewegungen der dramatischen Subjekte. Obgleich ich darum hier beide Formen gesondert betrachte, verwahre ich mich gegen ihre Auseinanderreissung im Kunstwerke.

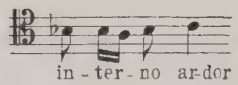
Dass ein Gegensatz zwischen Recitativ und Arie besteht, ist selbstverständlich, sonst hätten wir nicht zwei verschiedene Begriffe für sie. Nur ist der Gegensatz kein ausschliessender, wie denn im Recitativ ariose, in der Arie recitativische Stellen vorkommen, und nur zu oft ohne Kadenz das eine in das andere übergeht. Wenn darum Scheibe das Recitativ als „singende Rede" reinlich vom „Gesange" geschieden haben will, „denn der Gesang sei ja eine ganz andere Sache, als die Rede, und werde dieser ordentlich entgegen gesetzt", wenn er namentlich den Begriff der melodischen Erfindung aus dem Recitativ ganz

ausschaltet und sein musikalisches Wesen auf Modulation stellt, so ist das eine Uebertreibung.

Dass die beiden Formen keineswegs heterogen sind, zeigen die älteren Venetianer, es kann aber auch noch bei Alessandro Scarlatti erkannt werden, in dessen Oratorien-Seccorecitativen viele ariose Elemente sich finden, besonders in der Behandlung der Singstimme, und zwar in nachdrücklichen gesanglichen Dehnungen einer Silbe über mehrere Töne (Melismen), es seien nun Durchgangstöne, wie in den Stellen:

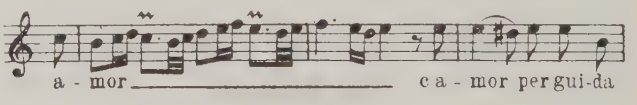
S. Filippo Neri.

ib.

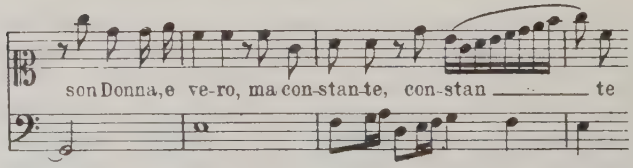


oder wesentliche Melodietöne, wie in den Beispielen:

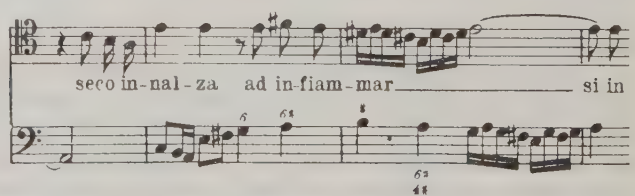
ib.



Oratorio di S. Teodosia



S. Filippo Neri.

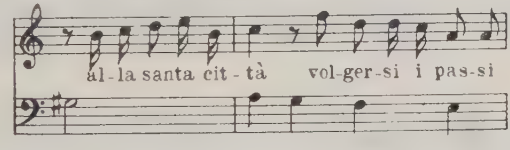


In den beiden letzten Beispielen waren unter den ausdrückenden Wendungen der Singstimme zugleich ebensolche Bewegungen des Generalbasses zu bemerken, im letzten sogar den Gesang imitierende Bewegungen. Ich gebe noch eine Probe imitatorischer Bassführung:

S. Teodosia.

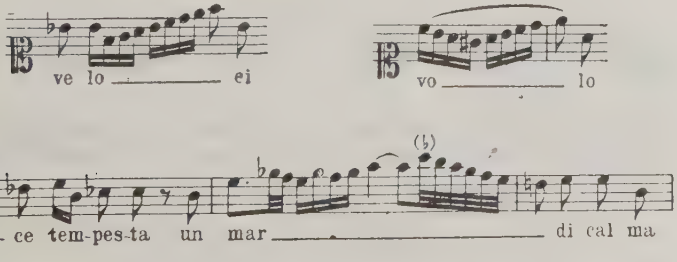
und eine tonmalerische (dass es sich um beabsichtigte Tonmalerei handelt, geht daraus hervor, dass bis dahin der Basso continuo nur nach der allgemein bekannten Art von Takt zu Takt, oder noch langsamer fortschreitet, und sich hier zum ersten Male schneller bewegt):

S. Filippo Neri.

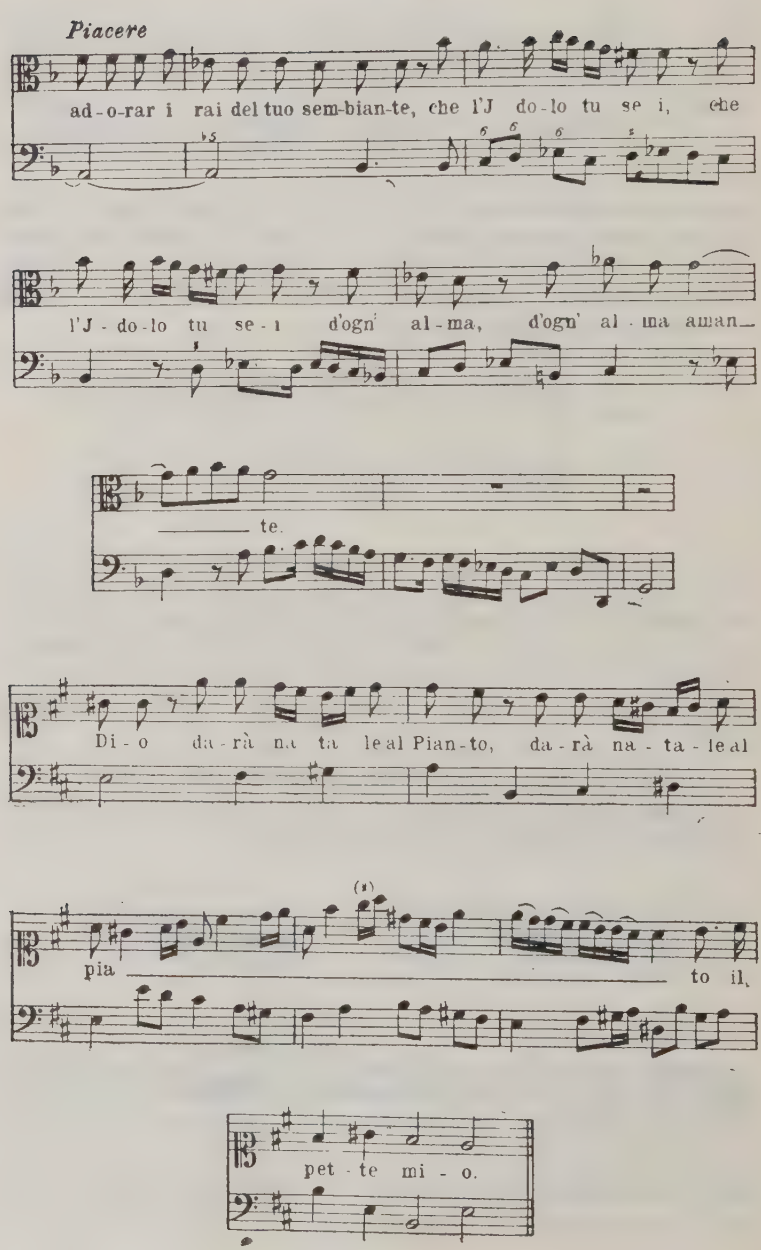


Die meisten ariosen Stellen kommen naturgemäss an den Uebergängen der Recitative zu den Arien vor, wie das dritte und sechste der zitierten Beispiele, sodass in ihnen die Steigerung des geringeren Affekts zu einem in den geschlossenen Melodien der Arie ausgedrückten höheren und damit der Zusammenhang zwischen Recitativ und Arie klar vor Augen tritt

Ich gebe ferner entsprechende Proben aus Gasparinis Oratorium „S. Maria Egittiaca, Piacere, Pentimento, e Lucifero". Für malende Dehnung in der Singstimme:



Für gleichzeitiges Arioswerden von Singstimme und Generalbass in der Art wie bei Scarlatti:


Piacere
ad-o-rar i rai del tuo sem-bian-te, che l'J do-lo tu se i, che
l'J - do-lo tu se - i d'ogn' al-ma, d'ogn' al - ma aman—
te.
Di-o da-rà na ta le al Pian-to, da-rà na-ta-le al
pia
to il,
pet - te mi - o.

Womöglich noch klarer aber wird der innere Zusammenhang von Recitativ und Arie durch die Scarlattische Schöpfung der Recitativi accompagnati, als der notwendig gewordenen Vermittlung zwischen dem vom blossen Cembalo begleiteten Secco und der immer reicher instrumentierten Arie. Man braucht nur z. B. das Recitativo accompagnato am Schlusse des ersten Teils des Oratorio di S. Teodosia nachzuschlagen, ein ganz arioses Stück mit solider, fest verwobener Begleitung, um sich zu überzeugen, wie Scarlatti seine Neuerung gemeint hat.

Freilich war, noch bevor Hasse zu wirken anfing, in den Oratorien von Lotti, Caldara, Porpora, Porsile u. a. eine tiefe Scheidung zwischen dem Recitativ und der immer gesanglicheren Arie eingetreten, der Gesangpart im Recitativ trug geringen Affektgehalt, er war in der Tat nicht mehr als eine durch Fixierung des Melos gebundene Rede, wogegen die Begleitung sich die Zeit mit Modulationen vertrieb, und zwar mit textlich nicht motivierten, also nur dekorativen Modulationen. Ein besonders krasses Paradigma flüchtigster Mache in dieser wie in anderer Beziehung ist Porporas bereits angezogenes Oratorium der K. B. B. Ms. 17780. Dagegen sind z. B. in desselben Komponisten „San Giovanni Nepomućeno" verhältnismässig sehr viele Mittel aufgewandt: die Secchi gehen unmittelbar in Accompagnati über, die Begleitung der zahlreichen begleiteten Recitative arbeitet sogar in kurzen charakterisierenden Interjektionen mit dem Texte mit, ein Zorn wird durch rauschende Glissandi, Liebe durch sanftes Abwärtsgleiten, Mut und Stolz durch fanfarenartige gebrochene Akkorde bezeichnet,

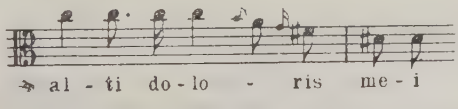
doch auf das Besondere einer Situation, auf das Feine, das sich in melodisch prägnanten Motiven ausdrückt, geht Porpora nicht ein: er entfernt sich von Scheibes „Modulation" so wenig wie von seiner „singenden Rede". Diese Art Charakteristik ist musikalisch das Höchste, wozu sich die italienischen Komponisten jener Generation im Oratoriumsrecitativ erhoben; einmal, und das ohne weitere Verarbeitung, kommt wohl in Porsiles „Giuseppe riconosciuto" ein melodisch ausgesponnenes Motiv vor, wesentlich aber findet Scheibes Theorie in der durchgängig syllabisch deklamierenden Gesangsstimme, in den willkürlich modulierenden, einige Takte lang festliegenden Begleitungsakkorden der Secchi dieser Epigonen Bestätigung. Sie findet sie auch noch bei Leo, der doch als Dramatiker gewiss um Kopfeslänge all die Genannten überragt, und namentlich bei ihm wird es klar, dass es sich nicht allein um ein künstlerisches Unvermögen handelt, sondern um eine Verkennung des Wesentlichen im Oratorium. Der blosse Sprechgesang hat Sinn und Zweck im Bühnendrama, wo eine interessante szenische Aktion mit ihm parallel geht, die durch nichts aufgehalten werden darf, nicht aber in der Kirche, wo keine theatralische Würze und keine theatralischen Rücksichten gegeben sind. Auch in Hinsicht auf das, was p. 9 über die dem Oratoriumsstil gesetzten Schranken gesagt wurde, ist alsdann das Schreiben solcher Recitative ein Fehler, indem durchgehende grelle Kontraste, abgesehen von ihrer Berechtigung im einzelnen Falle, im Oratorium unangemessen sind.

Vinci und viel mehr noch Hasse haben sich über die Opernschablone hinweggesetzt und haben die Kluft zwischen Recitativ und Arie verringert. Zwar in Vincis Recitativo secco kann von Ariosität weder in der Singstimme noch in der Begleitung gut die Rede sein — ein paar unbedeutende Fälle kommen so gut vor, wie bei den übrigen Genannten, doch das sind Ausnahmen —, die Begleitung bedeutenderer Orchesterrecitative aber ist von je einem ausdrückenden melodischen Motiv beherrscht, das, je nach dem Texte, transponiert, rhythmisch, harmonisch, melodisch umgedeutet, zergliedert oder verlängert in den kürzeren und längeren Pausen der Singstimme wiederkehrt. Dazwischen finden auch nicht-thematische Tonmalereien Platz, hauptsächlich Tremoli; die bei den vorhin Genannten zumeist schablonenhaft gebrauchten liegenden oder markierten Akkorde sind je nach den Erfordernissen des Textes angewandt, und nach derselben Norm bald dem blossen Cembalo, bald dem Orchester zugeteilt.

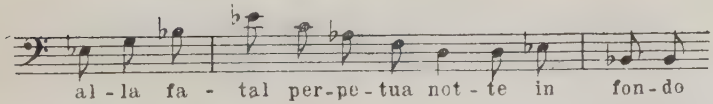
An Scarlattis Recitativgestaltung im Ganzen und an Vincis Singstimmenführung im Secco und Accompagnato sowie seine Begleitung im Accompagnato ist Hasses Oratoriums-Recitativ historisch anzuknüpfen. Um das Detail mit der nötigen Subtilität einzusehen, ist es nötig, Secco und Accompagnato zunächst einzeln zu betrachten.

Die Deklamation wesentlich syllabisch und geschwind, in Sechzehnteln, Achteln und Vierteln, die Phrasen den kleinsten Satzabschnitten des Textes entsprechend, der Melodiewurf innerhalb der Phrase in einer Harmonie bleibend, nur von Phrase zu Phrase modulierend und eng an den Tonfall der Rede angeschlossen: so ist allgemein das Aussehen der Stimmführung im gewöhnlichen neapolitanischen Recitativo secco. Die Hassesche Recitativführung unterscheidet sich von der Art der übrigen Zeitgenossen nicht im Prinzip, sondern nur durch künstlerischere, affektmässig intensivere Anwendung der gegebenen Mittel. Sein Melodiewurf zeigt durchweg einen freieren Charakter als bei Porpora oder Leo: ein weiter Umfang der Singstimme ermöglicht die Bewegung über weite Intervalle und grosse fliessende Linien von Stufenfortschreitungen, und damit den eindeutigen Ausdruck der Affekte und Bilder des Textes.

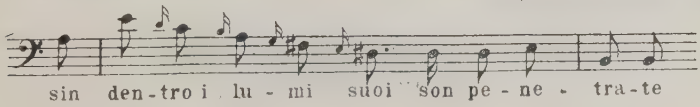
So finden wir die abwärts gerichteten geschlossenen Linien von tonmalerischem Wert im S. Petrus:



in den Virtù:

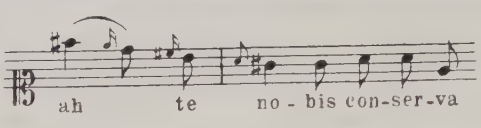


in der Deposizione:



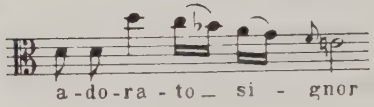
weiter Beispiele für den Ausdruck eines Affekts durch herabgleitende Linien, eine ganz besonders ergiebige Kategorie:

S. Petrus.

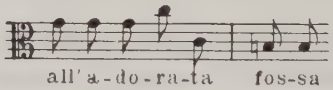


ibid.

Deposizions.

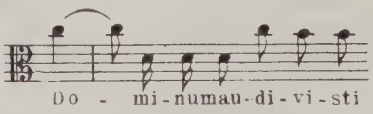


Durch einen grossen Intervallsprung abwärts ist in dem Beispiel:



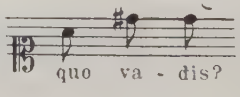
aus den Pellegrini eine Tonmalerei, in:

Serpentes.



die affektive Betonung eines bedeutsamen Wortes erreicht. Die Frage wird durch Aufwärtsschlagen charakterisiert:

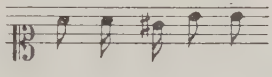
S. Petrus.



auch in den Kadenzen finden sich neben den Schlüssen von oben, dem typischen:

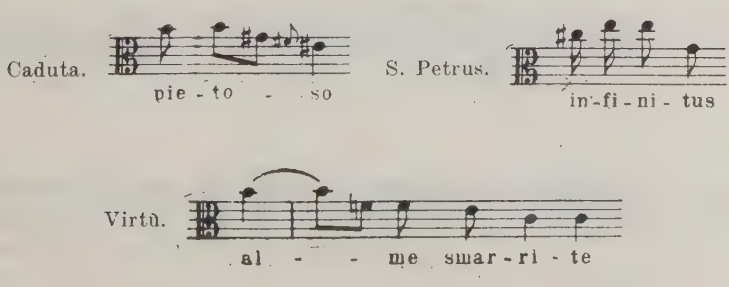
und:

viel die weichen Schlüsse von unten:



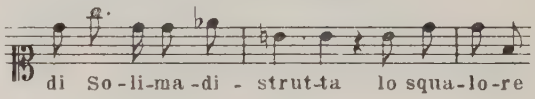
Natürlich aber springt nun nicht überall die Singstimme mit gleicher Elastizität in hohen und tiefen Lagen herum, wie in den meisten dieser Beispiele, es kommt noch ganz auf die besonderen Umstände, auf das Temperament der dargestellten Person, auf die Gattung der singenden Stimme und auf die jeweilige Situation an: so ist in den Virtù die Stimmführung des Böses sinnenden Inferno (Bass) ruhig, die der exaltierten Carità (Sopran) sehr ausladend; oder in den Pellegrini ist die Recitativführung des von den Reliquien der Passion religiös begeisterten Pilgers Teotimo (Alt) sehr bewegt, die des an der Stätte bewanderten Führers (Bass) massvoller.

Unterm Betracht der Harmonia successiva (um Scheibens prägnanten Terminus für das harmonische Verhältnis aufeinanderfolgender Töne wiederaufzufrischen) macht sich allgemein der Reichtum an Septimenakkorden in der Harmonia simultanea (um so das harmonische Verhältnis zugleich erklingender Töne zu bezeichnen) geltend, gerade an affektiv und grammatisch betonten Stellen finden wir immer wieder, ähnlich wie bei Vinci, die weichen Fortschreitungen auf Tönen von Septimenharmonien:



Beispiele charakterisierender Anwendung von verminderten Intervallen, die allerdings gewöhnlich entweder schon der Komponist durch Durchgangsnoten gemildert oder der Sänger zu mildern hat:

Pellegrini.

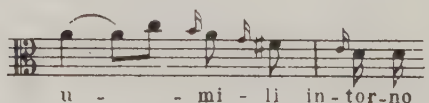


ibid.

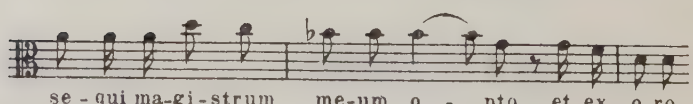
Wie melodisch, so hat Hasse auch r h y t h m i s c h den Text im Secco-Recitativ gründlicher, plastischer behandelt, als die Mehrzahl seiner Zeitgenossen. Affektiv zu betonende Silben, die im Takte auf einer Arsis stehen, hebt er, wie Caldara, durch Synkopierung mit der folgenden Thesis hervor:

S. Petrus.

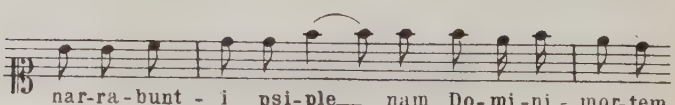
Caduta.



S. Petrus.

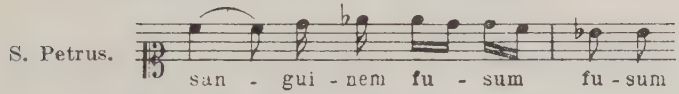


ibid.

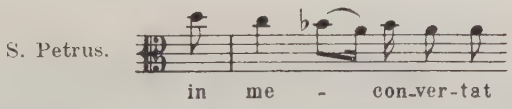


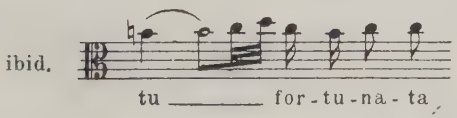
Diese Silben liessen sich übrigens bequem auf schwere Taktteile schreiben, dass Hasse indessen dies gern vermeidet, wird seinen Grund im Streben nach Abwechselung im monotonen Rhythmus des Recitativs haben. Mehr Gewicht wird einer Silbe ferner gegeben durch die melismatische Dehnung. Der grösste Teil der Melismen in Hasses Secco-Recitativ sind allerdings nicht mehr als ausgeschriebene Manieren, wie sie nach Hiller wo nötig vom Sänger angebracht werden konnten, um „den Gesang besser miteinander zu verbinden". Hasse hat nur das Verdienst, dies „Verbindende" öfter als andere fixiert zu haben. Bald tut er es in wirklichen Vorschlägen:

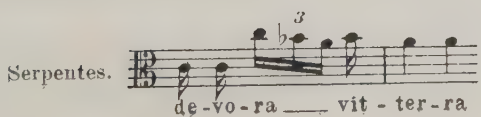
bald schreibt er die Noten nach ihrem realen Wert in die Melodie hinein:



In den Stellen:







Virtù.

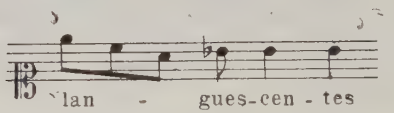
ibid.

sehen wir weitere Manieren ausgeschrieben.

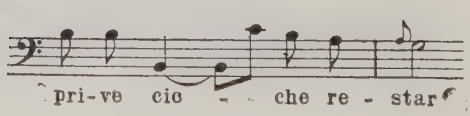
Schon mit der ziemlich ausgiebigen Anwendung dieser Dehnungen in affektreichen Stellen geht Hasse über den allgemeinen Gebrauch der Zeit hinaus und greift wesentlich auf Scarlatti zurück. Auch Melismen, die mehr als ausgeschriebene Manieren sind, kommen im Secco vor:

S. Petrus.

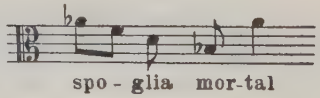
Serpentes.



Deposizione.



Pellegrini.

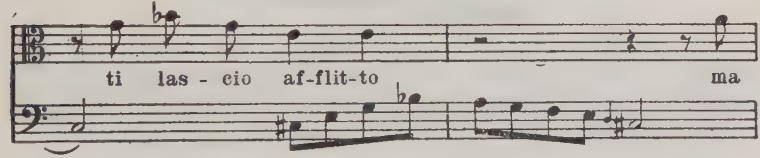


doch dass Hasse hierin so weit nicht geht wie Scarlatti, können schon diese Beispiele zeigen.

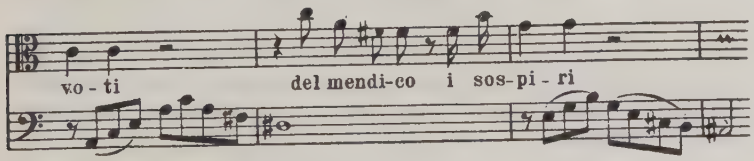
Der Reichtum der Begleitung an Septimenakkorden ist bereits erwähnt worden. Die Harmonik ist würzig, oft überraschend und modulatorisch vieldeutig. Damit ist aber kein

Hassesches Spezifikum genannt, im ganzen kann seiner Secco-Begleitung weniger in der Harmonik als in der melodischen Führung des Generalbasses eine Originalität gegenüber der zeitgenössischen Produktion zugesprochen werden.

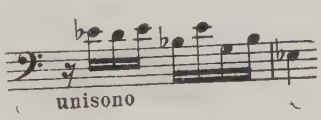
Charakteristische Bewegungen des Basso continuo kommen in den Serpentes nirgends vor. Diejenigen im S. Petrus sind im zweiten Kapitel meiner Gesamtarbeit zum Teil angeführt; die dort gegebenen Beispiele stehen durchweg an psychologisch hervorragenden Stellen, wo ein Wille, ein besonders starker Affekt erwacht, bei schmerzlichen Erinnerungen und bedeutsamen Zitaten. Ausdrückenden Wert haben all die zitierten Wendungen, konkret tonmalerischen die auf Petri Worte „Vade in pace", und etwa die auf „eamus". Auch eine Bassüberleitung zu der in die Kadenz einfallenden Arie ist dort angeführt. Hinzuzufügen ist hier die Beobachtung, dass diese Bewegungen des Generalbasses zum grössten Teile in die ersten Szenen fallen und mit der Steigerung allmählich zurücktreten. Im zweiten Teile des Daniello bewegt sich der Bass, als der Prophet sich von Dario verabschiedet, um in die Löwengrube zu gehen, folgendermassen:



und auf die Worte „basti a te del opresso Popolo udire i voti":



er drückt also den Affekt der Stelle aus. Etwas mehr Bassbewegungen kommen im Cantico I vor: die Beispiele auf die Worte „Argomento di pianto":



„inorridisci“:

und die malerischen auf „ e 'l fulmine invocai“:

„e 'l fulmine invocai sugli empi fabbri“:

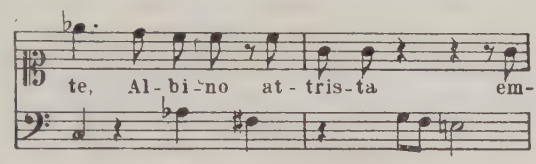
stehen wieder in der Exposition, bevor die Handlung im Flusse ist. Im eigentlichen Canticus kommt noch auf Azarias Worte: „folgori accese“ die malende Wendung vor:

Die Virtù sind wiederum sehr arm an charakteristischen Bassführungen, nur der einzigen wird man malerischen Wert zusprechen können, die ertönt, als der Inferno „s'asconde“:

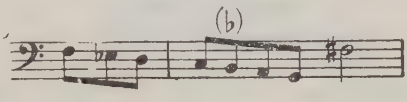
Nach dem Giuseppe, in welchem der Secco-Bass in nichts über das Konventionelle hinausgeht, enthalten die Pellegrini einige interessante Stellen. Als Albino über die Zerstörung Jerusalems klagt, heisst es auf „Giudea Regina“:

„si chiara un giorno“:

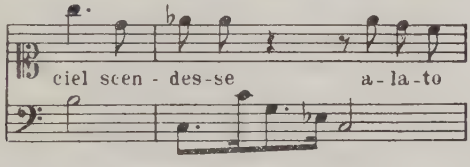
In der Erwiderung Eugenios nach der Arie „Città misera“ gibt wieder der Bass dem Gesange Nachdruck:



ferner bei Teotimos Worten „Morir in croce“:



und unter den Worten des Guida: „dal ciel scendesse“:



Bis auf das letzte Beispiel, das nur wie ein Ausrufungszeichen durch die blosse Tatsache einer Bewegung ohne Rücksicht auf den Inhalt die bedeutsame Textstelle unterstreicht (wenn man es nicht etwa als Malerei auslegen will), sind alle diese Stellen expressiver Natur.

Aus der Deposizione sind drei expressive B. c.-Stellen der Anfangsszene in der Beschreibung zitiert. Die Caduta zeigt wiederum eine völlig festliegende Secco-Begleitung. Erst mit der S. Elena I nimmt Hasse den Faden wieder auf und belebt die Secco-Bässe, von hier ab scheinbar bewusst, mehr und mehr.

In der Beschreibung sind die innerlich motivierten Bassbewegungen der S. Elena I mitgeteilt. Die auf „m 'infiamma“, „pugna felice“, „l'inferno debellò“ wie auf „ecco il fonte“ geben dem subjektiven Affekte des Singenden Nachdruck, während das Tremolo auf „il più nascoso seno del monte“ und die mit der Singstimme im gleichen Schritte gehende Begleitung zu „al sacro monte“ darüber hinaus anschauliche Bilder malen. Endlich ist der textlich motivierte ariose Uebergang mitgeteilt, der mit einem Halbschlusse in die Arie „Raggio di luce“ führt.

Noch weiter musikalisch durchgebildet finden wir die Begleitung der Secco-Recitative in der Conversione. In der Beschreibung dieses Oratoriums sind viele Stellen zitiert, an denen der B. c. Schrecken, Wehmut, Teilnahme, Frage, inneren Kampf und Zwiespalt, Standhaftigkeit des Singenden untermalt, ferner solche, an denen ein objektives psychisches Bild gegeben wird, wie in den Erzählungen Navigios und Alipios Unter den Beispielen der ersten Art ist einmal die Figur:

besonders zu erwähnen, weil sie in verschiedenen geistesverwandten Situationen wiederkehrt. Ferner eine Imitation der Singstimme durch den Bass als Scarlattischer Zug

Die Neubearbeitungen endlich, die Hasse an seinem Lebensabend von Oratorien jüngerer Jahre machte, zeigen am deutlichsten, wie der fertige Meister über das Wesen des Recitativs dachte. Wo das Secco nicht durch Accompagnato ersetzt ist, da arbeiten mindestens die Bässe aufmerksam mit dem Texte mit. In den Beschreibungen (§§ 4 und 9) findet man Beispiele verschiedener ausdrückender und malender Bassführungen. Mit der Durchführung eines melodischen Motivs durch den Continuo eines ganzen Recitativs, wie sie nach sequenzartigen Anläufen in der Conversione und S. Elena II im Cantico II zu finden ist, ist die höchste Stufe der künstlerischen Belebung der Seccobegleitung bei Hasse, wie überhaupt in der Geschichte dieser musikalischen Form erreicht. Ich meine Nabuchodonosors erstes Recitativ unmittelbar hinter dem Chor „Già sale al etere", wo das energische Bassmotiv:

dreimal in wörtlicher Transposition und ebenso oft verdoppelt in Sequenzen wiederkehrt.

Von jüngeren bekannten Mitarbeitern am italienischen Solo-Oratorium hat nur N a u m a n n von Hasses Reformen profitiert. Er sucht die Singstimmenführung rhythmisch durch Synkopen zu beleben und gibt dem B. c. melodisch zu tun, doch von den übrigen haben Majo und Mozart nur ganz vereinzelt, Galuppi, Guglielmi, Jomelli, Haydn garnichts sich von den

Errungenschaften des Dresdeners hierin zu nutze gemacht. Das Secco-Recitativ im Oratorium wird von ihnen so wenig ernst genommen wie vor Hasse und widerspricht der im Gattungsbegriffe liegenden affektiven Ernsthaftigkeit aufs schroffste.

Das bei Scarlatti in einem turbaartigen Chorsatze mit B. c. in der S Teodosia und, nur überleitend, bei Lotti in einem zweitaktigen Terzett im „Voto crudele" beobachtete Mehrstimmigwerden hat Hasse auch nur überleitend im Daniello angewandt.

Im Uebergehen des unbegleiteten zum begleiteten Recitativ müssen zwei Stufen unterschieden werden: einmal die Unterbrechung des Recitativo secco durch einen Orchestersatz, worauf das Cembalo allein weiter begleitet, fürs zweite die Abgabe der eigentlichen Begleitung vom Cembalo an das Orchester; im letzteren Falle ist wiederum ein Unterschied zu machen zwischen einem kurzen vorübergehenden Accompagnatwerden mit Rückkehr ins Secco, und einem definitiven Uebergehen ins Accompagnato. Mit der ersten Art steht Hasse unter seinen bekannten Altersgenossen allein da. Bei Scarlatti ist uns ein Fall im „Oratorio della Ssma. Annuntiata" bekannt, wo das Recitativo secco durch eine zweisätzige Sinfonie unterbrochen wird Es mag darin die Verzückung Mariä beim Erscheinen des verkündeten Engels dargestellt sein, ein leiser, zart kontrapunktierter Choral, darunter der Bass nur in grossen Abständen markiert ist, steigert sich zu einem Allegro, worauf im Secco-Recitativ der Engel spricht. Hasse hat etwas Aehnliches in der S. Elena I und II, ein kurzer tonmalerischer Orchestersatz erklingt ins Recitativo secco hinein — es ist die Musik des nahenden Leichenzuges —, die Singstimme rezitiert einige Takte Secco, worauf „sulla parola" der Satz in der Subdominante wiederholt wird. Auch im Cantico II kommt vor dem Terzett der tre fanciulli ein Secco-Recitativ (Violoncello col Basso) vor, in das zwei Orchesterzwischenspiele eingelassen sind. Beide Stellen stehen in der Nähe des dramatischen Höhepunktes.

Das zeitweilige Uebergehen des Recitativo secco ins Accompagnato findet sich motiviert auch bei anderen zeitgenössischen Oratorienkomponisten, doch dürfte Hasse es häufiger als die meisten anderen angewandt haben. Hauptsächlich ist das in späteren Werken an stark pathetischen Stellen geschehen, wo der Affekt auf- und abwogt, so in den Pellegrini in dem Recitativ des Teotimo, in den beiden Mono-

logen in der Conversione, in der S. Elena II in Eudossas Erzählung und Helenas Gebet. Die in den Serpentes vorkommenden Stellen dieser Art verdanken ihr Dasein nicht besonderen inneren Gründen, als vielmehr der vorübergehend gebrauchten Manier, die Instrumentalbegleitung im Recitativ nur als Zutat zu dem Stamme des expressiv geführten Generalbasses zu betrachten. Das Umgekehrte, das Zurückfallen des Rec. acc. ins Secco, um wieder Accompagnato zu werden, findet sich sehr geschickt im Daniello angewandt.

Im dauernden Accompagnato-Werden des Recitativo secco hingegen unterscheiden sich Hasses Oratorien von denen seiner Mitarbeiter sowohl durch die Zahl als durch die wesentliche Art der vorkommenden Fälle. Zumeist lässt Hasse auf eine bedeutsame Textstelle in der Steigerung des Secco ein charakteristisches Instrumentalmotiv hineinklingen, worauf dann die Begleitung ständig beim Orchester bleibt. Die in den Beilagen abgedruckte Szene aus der Deposizione, wo ein pathetisches Instrumentalmotiv den Beginn des Accompagnato anzeigt, vermag als typisches Beispiel für die meisten derartigen Hasseschen Uebergänge unsere Andeutung zu illustrieren. Neben dieser charakteristischen Art stehen die in der Zeit üblichen unauffälligen Einführungen eines Accompagnato ohne Motiv, wie sie am meisten in den Serpentes vorkommen, durchaus in der Minderheit.

Die weitergehende Gefühlsbetonung im Texte der begleiteten Recitative, die eben der Grund zur Einführung einer Instrumentalbegleitung und zur Herausbildung dieser Formen gewesen ist, spiegelt sich notwendigerweise in der Singstimmenführung der Hasseschen Accompagnati ab. Während die individuelle Manier, d. h. die Vorliebe für bestimmte melodische Wendungen dieselbe bleibt, finden wir dieselben Prinzipien des Gefühlsausdruckes, die wir in der Seccoführung beobachteten, hier nachdrücklicher und ausgiebiger angewandt. Als Stichproben für grössere ausdrückende und malende melodische Linien und ausladende Intervalle nenne ich von subjektiven Affekts- bezw. Willensäusserungen die strahlend, steigernd aufwärtsgewandte Linie in:

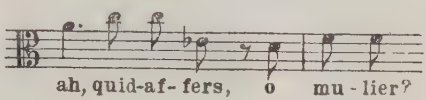
Serpentes.

die bittend abwärtsgeführte in:

Deposizione.

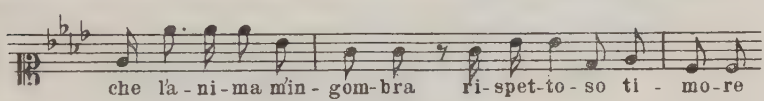
die Verquickung beider Richtungen in der Frage:

S. Petrus.

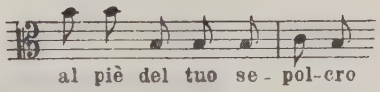


die Hoch- und Tiefführung mit malerischer Lagenwirkung in.

S. Elena II.

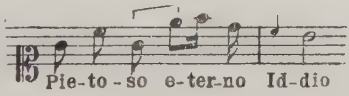


Pellegrini



Die Ausdrucksweise in der Harmoniasuccessiva zu illustrieren, diene als Beispiel für die expressive Verwendung strahlender Dreiklangs-Intervalle die Stelle:

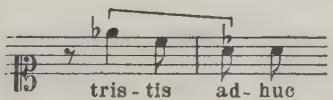
Caduta.



für den besonders reichen Gebrauch von Intervallen der Septimen-Harmonien die mitleidsvollen verminderten Quinten:

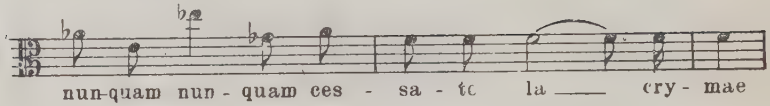
S. Petrus.

ibid.



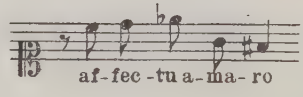
die abwärtsgerichtete Sext in:

S. Petrus.



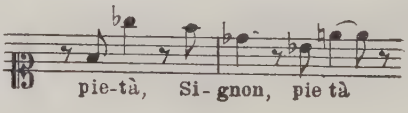
die verminderte Septime:

S. Petrus.



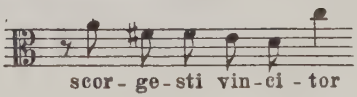
ferner die kleine None:

S. Elena I.

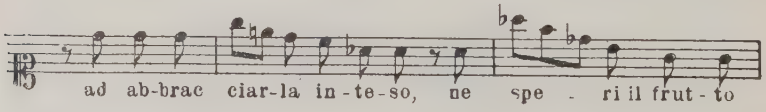


der triumphierende Septimenaufschlag:

Pellegrini.



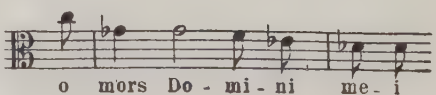
die grosse Septimen- und Nonenspannung in:



die grosse Septimenspannung in:

die verminderte Quart in:

S. Petrus.

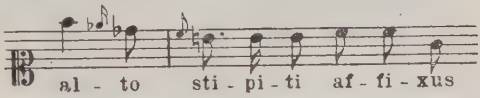


endlich für Chromatik die Stellen:

Serpentes.

und die tonmalerische:

S. Petrus.

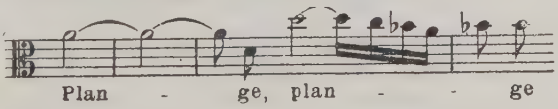


Die Prinzipien der rhythmischen Textbehandlung in der Singstimmenführung des begleitenden Recitativs werden durch die folgenden Zitate anschaulich werden. Für die Anbindung eines Tones zum Zwecke des weichen Ansatzes auf einem leichten Taktteile bei längerer Dauer der Note nenne ich die Stelle:

Serpentes.

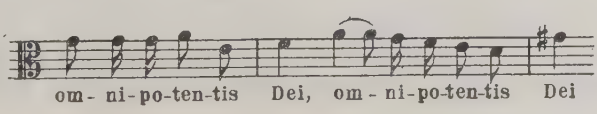
und verweise auf die eben zitierte Stelle „o mors Domini"; auch für die motivierte Vermeidung des Einsatzes auf schwerem Taktteile ohne Anbindung kann ich zurückverweisen auf die Beispiele „Clemens ille" und „nunquam cessate", dazu sei noch die Stelle angeführt:

S. Petrus.

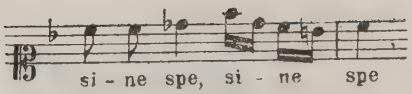


Dieses letzte Beispiel kann auch zur Veranschaulichung der natürlich sehr reich angewandten expressiven Dehnung eines Tones, wie der in den venezianischen Oratorien öfters angewandten Wiederholung eines affekthaltigen Wortes dienen, wofür ich auch noch an das Beispiel „nunquam, nunquam cessate" erinnere. Für derartige nachdrückende Wiederholungen von Wortgruppen nenne ich die Stellen:

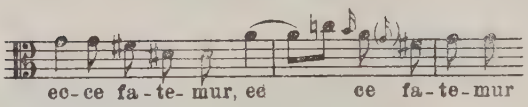
Serpentes.



ibid.

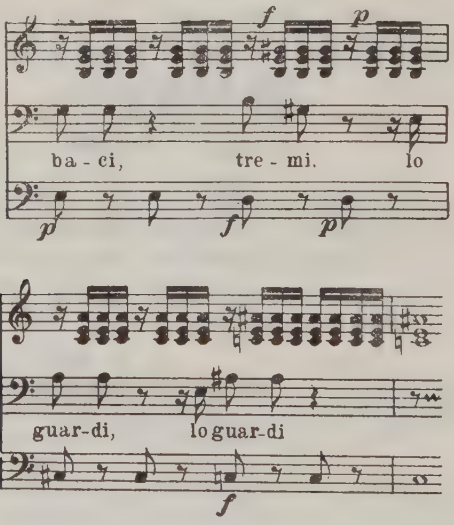


ibid.



wobei ich auf die beide Male verschiedene Betonung aufmerksam mache.

Auch um Erstaunen oder einen Affekt zu malen, der sich sprunghaft, abgerissen äussert, bedient sich Hasse häufig rhythmischer Mittel. So z. B. im Giuseppe, als Josef den Benjamin begrüsst:



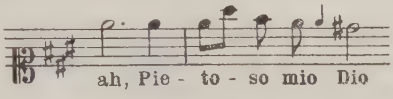
oder in den Seufzern:

S. Elena II.

Zumal in der melismatischen Dehnung von Silben über mehrere Töne geht Hasse in den Accompagnatis seines gesamten Oratoriumschaffens weiter als im Secco und

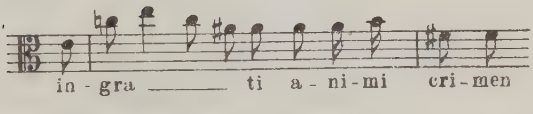
bringt hier das, was er im Secco darin Scarlatti nachgegeben hatte, vollauf wieder ein. Auch hier beschränke ich mich auf ein paar Stichproben wesentlich melodischer, nicht manierenhafter und Durchgangsdehnungen:

Deposizione.



Virtù.

Serpentes.



und verweise ferner auf die späteren Beispiele, in denen noch manche derartige Dehnung vorkommt. Ueber die Auszierung als Manier und Ausdrucksmittel wird im nächsten Kapitel abgehandelt.

Die Begleitung des Hasseschen Rec. acc. ist, entsprechend dem reicheren Instrumentalmaterial und dem Wesen der Form, auch im musikalischen Ausdrucke weit interessanter als die des Secco, und zumal weit ausgiebiger als die aller bedeutenden Zeitgenossen, ausgenommen den jüngeren Jomelli. Ich unterscheide der Uebersichtlichkeit halber in dem Verhältnis der Revitativbegleitung zum dramatischen Inhalte den mittelbaren und den unmittelbaren Ausdruck: den mittelbaren, insofern die Singstimme in ihrem Ausdrucke unterstützt, den unmittelbaren, insofern der seelische Inhalt der Situation selbständig interpretiert wird. Die oft, u. a. von Burney, und auch hier schon wiederholt betonte Eigenart unseres Meisters, der Stimme innerlich und äusserlich durchaus die Führung zu geben, bringt es mit sich, dass in seinen Oratorien allgemein die erstgenannte Art überwiegt. Doch eben das Instrumental-Recitativ bildet hierin eine Ausnahme. Nicht allein an selbständigen Illustrationen (ich fasse das Wort nicht nur im anschauungsmalerischen Sinne) des Textes über die engeren Aufgaben einer guten Begleitung hinaus, sondern auch an Ausdruck von unausgesprochenen, in der Situation liegenden, subjektiven wie

objektiven Stimmungs- und Bildwerten sind Hasses Recitativ-Begleitungen ausserordentlich reich und stehen darin gegenüber den Oratorien der Vorgänger wie der Zeitgenossen als ein künstlerisch und historisch gleichmässig bedeutendes Neues da.

Wir betrachten das Verhältnis der Begleitung zur Singstimme. Nachdem gesagt ist, dass die Prinzipien der Singstimmenführung die gleichen sind, wie im Secco, ergibt sich bereits als Folgerung, dass auch die Harmonia simultanea des Instrumental-Recitativs der des Secco ziemlich ähnlich sehen wird. Ein Unterschied liegt nur in der Enharmonik, die im Accompagnato weit öfter zur Anwendung kommt, als im Secco.[1]) Den Satz betreffend beobachten wir die viel gerühmte Oekonomie, mit der alles etwa Bedeckende und Konkurrierende von der Singstimme ferngehalten, mit der das klare wesentlich dreistimmige Gefüge des Accompagnements überall, wo gesungen wird, sich eben nur als Begleitung gibt. Wir werden bald von einem anderen, dem melodisch-kontrapunktischen Gesichtspunkte aus, Genaueres darüber zu sagen haben.

Mannigfaltiger als im Secco ist natürlich das rhythmische Verhältnis der Begleitung zum Gesange. Den durchschnittlich festliegenden Akkorden des Secco entspricht auch hier ein Grundstock von festliegenden Streicherharmonien, der jedoch von einer blühenden Fülle rhythmischer Nüancen und Differenzierungen überdeckt ist. Schon da, wo die Begleitung wesentlich akkordisch ist, unterscheiden wir festliegende und bloss markierte, unter den ersteren wieder mild angesetzte, gehaltene, und energisch vorgeschlagene Akkorde, unter den kurz markierten, geschlagenen, die eine männliche Kraft ausdrückenden auf schweren, die treibenden und peitschenden auf leichten Taktteilen. Es ist weder möglich, noch nötig, die unendlich differenzierte Skala von Kombinationen darzulegen, die Hasse mit diesen Möglichkeiten anstellt, um die dramatischen Inhalte verschiedenartig zu beleuchten. Auch die rhythmisch minutiösere Begleitungsarbeit fällt nie aus ihrer sekundären Rolle. In der Regel sind es hiervon nur Tremoli und Akkordwiederholungen, die mit der Singstimme zugleich erklingen. Die

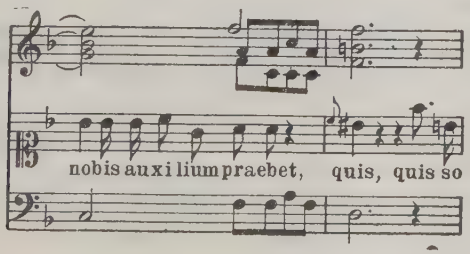
1) Hiller sagt in seiner Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, Leipzig 1774, p. 160: „Diese enharmonischen Uebergänge oder Verwechslungen kommen am öftesten in begleiteten Recitativen vor;" p. 200: „in unbegleiteten sind sie für das Gehör zu kahl, und für den Sänger zu gefährlich."

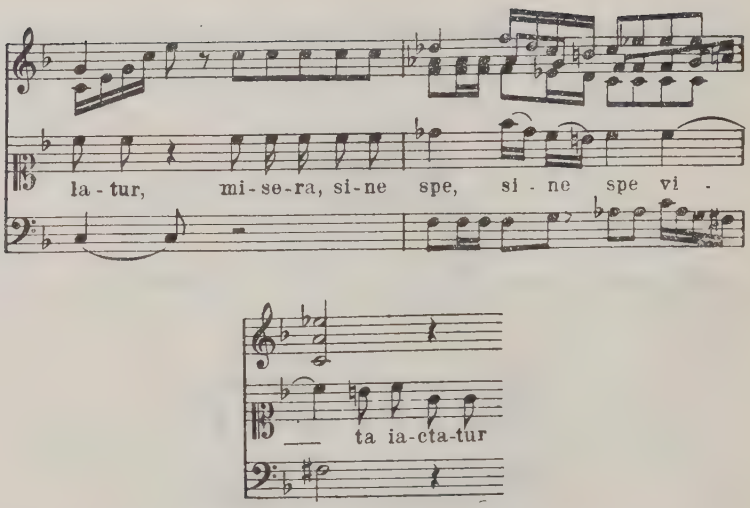
letzeren pflegen alsdann allgemein auf unbetonten Taktteil einzusetzen, sodass der Sänger in der Tempofreiheit kaum eingeschränkt wird:

während zur Taktzählung zwingendes a tempo-Mitspielen aller Takteinheiten:

mit der Singstimme zugleich nur an besonders herauszuhebenden Stellen, besonders an Recitativschlüssen vorkommt. Melodisch selbständige Arbeit der Begleitung hingegen steht in Hasses reifen Jahren in der Regel in den Gesangspausen, die auch entsprechend länger sind als im Secco: der daraus erwachsende Vorteil ist klarste Verständlichkeit des Textes.

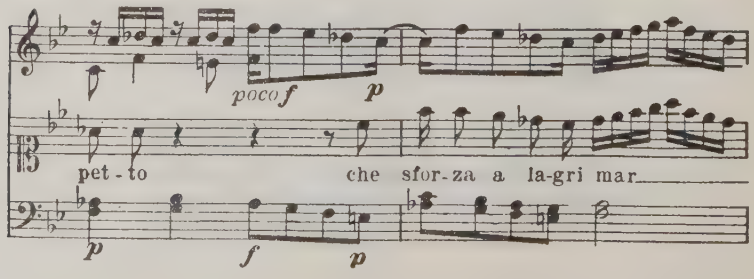
Damit sind wir auf die melodische Gestaltung der Recitativbegleitung als solcher (unter, über und mit der Singstimme) gekommen. In den Mischrecitativen (Secco-Accompagnato) der Serpentes ist von kontrapunktischer Selbständigkeit kaum die Rede; die Imitation kommt vor, aber nur ausnahmsweise; dagegen findet sich der Brauch, an arios melismatischen Stellen die Oberstimme der Begleitung mit der Singstimme mitspielen zu lassen. Für beide Züge diene die Stelle als Beleg:

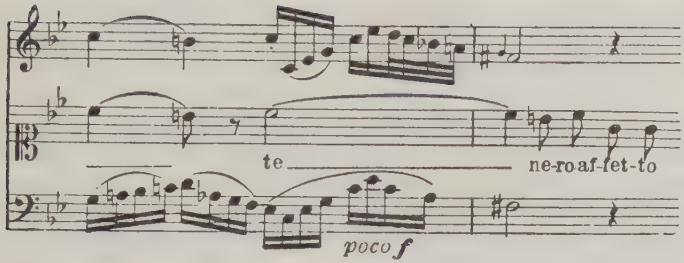




Im S. Petrus bemerken wir einen kontrapunktischen und imitatorisch bewegten Satz als Recitativbegleitung. In den darauf folgenden Werken aber findet sich eine unmotivierte Imitation nur noch ganz ausnahmsweise im Daniello, die im Giuseppe:

ist ersichtlich zum Zwecke eines besonderen Affektnachdruckes eingeführt, ebenso die in der S. Elena II:





Das Mitspielen mit der Singstimme an obligaten Stellen finden wir in den Virtù, in der S. Elena in einer besonderen Verquickung, indem die Begleitung ein Motiv vorgibt, das die Singstimme nachher übernimmt, während das Accompagnement es zugleich in der Obersext spielt:

und von zwei Stellen im Cantico II ist die eine in der Beschreibung bereits mitgeteilt. Aus dieser Betrachtung geht hervor, dass Hasse konsequent dahin arbeitete, alles satzlich unmotiviert Einengende im Recitativ von der Singstimme fernzuhalten, dass er der Maniér aus dem Wege ging, doch wo es der Idee nützen konnte, das Kunstmittel glücklich und sparsam anwandte, zumal in älteren Jahren.

Dass die Oekonomie in Hasses eigentlicher Singstimmenbegleitung dem enormen musikalischen Reichtum seines Recitativaccompagnements keinen Eintrag tut, wird ihre Betrachtung als Musik an sich, in ihrem direkten Verhältnis zur auszudrückenden Idee lehren. In der Möglichkeit dieser Scheidung schon zeigt sich die Eigenart des Hasseschen begleiteten Recitativs überhaupt. Die Vorbedingung einer solchen gesonderten Betrachtung ist neben genügender Ausgiebigkeit das tatsächliche äusserliche Nebeneinander von begleitetem Gesang und selbständiger melodischer Begleitungsarbeit. Auch die übrigen neapolitanischen Komponisten halten im begleiteten Recitativ

die Singstimme frei, doch von einem so selbständigen musikalischen Wert des Accompagnements wie bei Hasse kann bei ihnen nicht wohl die Rede sein.

Nicht alle Hasseschen Recitativ-Begleitungen natürlich sind selbständig melodisch bezw. motivisch, das wäre nach dem Wesen der Form, nach ihrer vermittelnden Stellung zwischen Recitativo secco und Arie, nach ihrer stark wechselnden Affektenskala nicht denkbar, nur dort ist von melodischen Motiven die Rede, wo eine irgendwie gehobene Stimmung vorliegt. Doch die grosse Freiheit, die in der Bildung und Umbildung von Motiven gegeben ist, sowie das Hassesche Charakterisierungstalent ermöglicht trotzdem eine äusserlich und innerlich reiche Ausbeute an bedeutenden Recitativ-Begleitungen. Es können nicht alle Nüancen dieser thematischen Bildungen durchgesprochen werden. Ich begnüge mich mit den Feststellungen, dass einerseits jedes dieser Motive treffend auf dem jeweiligen Stimmungsteile sitzt, dass sie andererseits alle homophon gesanglich, zum grossen Teile in Sequenzen und Echos gebildet sind und an sich die Herkunft des Komponisten vom Gesange sofort verraten; dass somit Charakteristik und melodische Schönheit in einer Art vereint sind, wie wir sie von Modernen etwa bei Mendelssohn wiederfinden. Beispiele von einleitenden Motiven sind in den Beschreibungen sattsam gegeben. Diese Kopfmotive, die in der Regel die Generalstimmung des folgenden Recitativs ausdrücken, stehen zumeist noch vor Einsatz der Singstimme. Einen Vorgänger hierin wie in der motivischen Behandlung der einzelnen Recitativteile hat Hasse in Vinci, der jedoch im Einzelnen, wie klar werden wird, noch nicht soweit über die Anläufe des guten Durchschnitts (Porpora, Porsile etc.) hinausgeht wie Hasse.

Zieht sich die melodische Charakteristik durch ein prägnantes Kopfmotiv als hervorstechender Zug durch Hasses gesamtes Oratoriumschaffen, so bemerken wir in der Bedeutung dieses Motivs für das ganze folgende Recitativ in den einzelnen Oratorien Unterschiede, in deren zeitlicher Folge wieder eine fortschreitende Entwicklung nicht zu verkennen ist.

In den Serpentes in deserto ist nur in einem einzigen Accompagnement ein Motiv durchgeführt, ohne indessen eigentlich umgedeutet zu werden. Es ist das die Spannung lösende Recitativ des Engels „Aeneum facies Serpentem“ mit dem Motiv:

Dagegen bildet das erste Recitativ des S. Petrus, von dem in der Folge noch die Rede sein wird, eine Ausnahme, da es motivisch an die Sinfonie angeschlossen ist und unter ihrem Drucke steht. Wenn in ihm das einleitende Motiv thematische Bedeutung hat, wenn es nach seiner besonderen Aufstellung noch zweimal mit ähnlichem Ausdrucke auftritt, um beim viertenmale dem Worte „lacrymae" entsprechend umgedeutet zu werden; wenn der Durchführung eines zweiten Motivs, das thematisch den Worten „respicientem adhuc video magistrum meum" vorangestellt ist und nach Einschiebung einer tonmalerischen Tremolopartie ins terribile umgedeutet wird, die Rückkehr in dieses erste Motiv folgt, so ist das als eine in besonderen Umständen begründete Antizipation der erst später konsequent und jedenfalls bewusst gebrauchten Form anzusehen. Denn der Cantico I weist nur mehr embryonale Anläufe zur Durchführung eines Motivs auf. Im ersten Recitativ des Anania tritt das einleitende Motiv zweimal auf, und nach einer frei, rhapsodisch begleiteten Partie kehrt ein zweites dreimal wieder. Auch in dem folgenden Recitativ des Azarias dominiert ein Motiv, ebenso in dem der Drei vor der Arie „Perfidi". Im Schlussrecitativ des Angelo ist das Hauptmotiv dreimal wiederholt. Ueber das Niveau des Cantico gehen auch die zeitlich folgenden Virtù (in dem Accompagnato der Speranza) und der Giuseppe (in Giuseppes Gebet und Schlussrecitativ und an der vorerwähnten Stelle, wo Giuda Benjamins Abschied von seinen Eltern beschreibt) nicht wesentlich hinaus, das Motiv wird wiederholt, doch nicht umgedeutet.

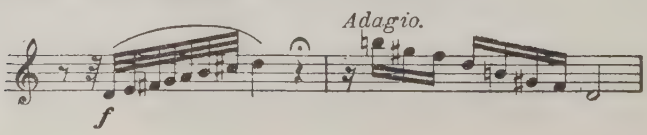
Erst in den Pellegrini von 1742 findet sich zum erstenmale diejenige Art motivischer Umdeutung im begleiteten Recitativ, die als die letzte und höchste Stufe in der Entwickelung dieser Form zu betrachten ist. Auch hierin ist V i n c i der Vorgänger unseres Meisters. So wird das bedeutende Accompagnato der Rebecca in seinem „Sacrifizio di Jefta" von zwei Motiven beherrscht: das erste, fanfarenartig, von Haus aus dehnbar, dominiert zuerst in seinem ursprünglichen Ausdrucke, dann, belebter, in punktiertem Rhythmus; das zweite, ausgiebiger verarbeitete, wiederholt sich zuerst in der unauffälligen Urgestalt:

um nach tonmalerischen Tremolis zum Thema ausgebaut zweimal wiederzukehren:

daraus das in der Folge dreimal wiederholte Stück:

herausgewachsen ist. Die beiden nur durch ein Secco voneinander getrennten Recitative des Teotimo und des Guida am Höhepunkte der Pellegrini sind in ähnlicher Weise gearbeitet, doch wie die Hasseschen melodischen Gedanken überhaupt charakteristischer, mehr aus der gegebenen Stimmung herausgewachsen sind, als die Vincischen, so wachsen auch die einzelnen Umdeutungen in den genannten Stücken mehr aus den einzelnen Stimmungsphasen heraus, kontrastieren infolgedessen stärker gegen einander und erzeugen einen lebhafteren Wellenschlag der Affekte. Neben diesem inhaltlichen steht auch noch ein formaler Unterschied zwischen der Hasseschen und der Vincischen Art: Hasse liebt es in seinen Oratorien nach 1742 womöglich auch Interjektionen und Untermalungen an das dominierende Thema anzuschliessen, und in zweithemigen Recitativen am Ende in irgend einer Form zum ersten Motiv zurückzukehren; beides geht darauf hinaus, die subtiler zergliederte Einzelarbeit gleichzeitig zu einer künstlerischen Einheit zusammenzufassen. In dem erstgenannten Recitativ Teotimos wird das elastische erste Motiv:

folgendermassen umgedeutet:



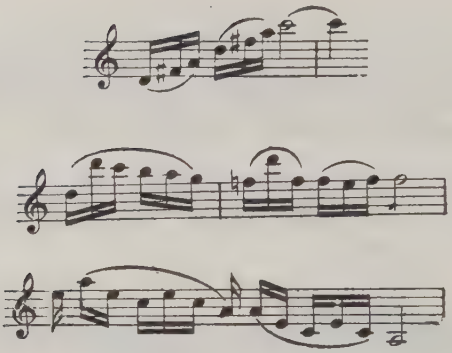
und auch nachdem das zweite Motiv:

zur Herrschaft gekommen ist, sind die in diesem Teile erforderlichen untermalenden Interjektionen aus der zweiten Gestalt des ersten Motivs hergeholt:

Nach verschiedenen Umwertungen auch des zweiten Motivs verschmelzen schliesslich äusserlich und innerlich beide Ritornelle in dem Satze:

Das zweite der genannten Recitative, das des Guida („Di quell' masso") ist einthemig, und mag hier zur Exemplifizierung der thematischen Durchführung in solchen Hasseschen Recitativen dienen. Das Motiv:

kehrt in der Entwicklung der Affekte in folgenden veränderten Gestalten wieder:



Solche motivischen Durchführungen finden sich alsdann in allen Hasseschen Oratorien diesseits der Pellegrini, wo es tunlich ist, d. h. wo der Text eines Recitativs durch gehobene Stimmung Grund und Möglichkeit zur Anlegung dieser, immerhin lockeren melodischen Fesseln gibt. In den hergehörigen Beschreibungen ist wiederholt auf bedeutende Stellen dieser Art aufmerksam gemacht worden.

Dass diese Art thematischer Durchführung Schule machte, ist nur selbstverständlich. Unter den Komponisten, die hier in Hasses Spur traten, befinden sich vor allem die besten deutsch-italienischen Oratorienmeister der Folgezeit, Jomelli, Naumann, Haydn, jeder natürlich mit seiner individuellen Note im Detail. Der Hasseschen Art am nächsten, auch in der thematischen Erfindung, kommen die begleiteten Oratoriumsrecitative Josef Haydns, die nur formal insofern lockerer sind, als bei vorkommender Mehrthemigkeit nicht das erste Thema zusammenfassend dominiert, sondern die Hassisch fein gearbeiteten Motivdurchführungen nebeneinanderstehen. So im Ritorno di Tobia. Das einheimische italienische Oratoriumsrecitativ der nachhassischen Zeit steht, wie natürlich, in der allgemeinen geistigen Auffassung der Vorwürfe und im Gesamtstil dem Hasseschen nicht so nahe, wie das deutsch-italienische, aber weit näher doch, als das Secco dieser Schule zu dem Hasseschen Secco. Das Prinzip der motivischen Durchführung ist übernommen. Francesco da Majo, der als ein Gipfel dieser jung-neapolitanischen Komponistengruppe gelten darf, hat z. B. in seinem Oratorium ‚Gesù' sotto il peso della Croce" ausgezeichnete Durchführungen. Dagegen besteht der Grundstamm der Majoschen Recitativbegleitungen noch weniger als bei Hasse in dem gehaltenen

Streicherakkord, dem „stillen Heiligenschein", den unser Meister doch noch recht oft angewandt hatte, der Heiligenschein ist zur funkelnden, glitzernden Strahlenkrone geworden, ausser dem in den Pausen der Singstimme erklingenden Thematischen sind es fast nur erregende Interjektionen, die hier den Gesang begleiten; ein Fall, wo das begleitete Recitativ als Mittelteil in eine Arie gestellt ist, und durch die Fermate am Höhepunkte auch stilistisch stark in den Bereich der Arie hineingerückt ist, ist bezeichnend für die Neigung, diese beiden dramatischen Formen miteinander zu verschmelzen.

Soweit in der Instrumentation der Accompagnati das Cembalo als Hauptinstrument ins Spiel kommt (in den Serpentes und in den Mischrecitativen der übrigen Oratorien), ist darüber schon gesprochen worden. Das Orchester der Recitativbegleitungen bilden in Hasses sämtlichen Oratorien bis zur S. Elena II die Streicher mit Cembalo. Erst in der S. Elena II und im Cantico II kommen ausnahmsweise Holzbläser dazu.

Hand in Hand mit der emotionellen Hebung des begleiteten Recitativs geht bei den Hasse folgenden Jung-Neapolitanern, wie schon erwähnt, die musikalische Vernachlässigung des unbegleiteten, sodass bei ihnen in der Tat eine tiefe Kluft zwischen Secco einerseits und den von Instrumenten begleiteten Teilen (Accompagnato und Arie) andererseits entsteht. Der Zwiespalt also, der bei den vorhassischen Meistern zwischen Recitativ (Secco und Accompagnato) und Arie gelegen hatte, hat sich nur verschoben. Das Theatralische im üblen Sinne aber, ein Zuviel an Emotionalität infolge von solchen Kontrasten, die nur vom Bühnenbilde und -Vorgange überbrückt werden könnten, ist wieder in das italienische Oratorium eingedrungen und hat damit seinen Verfall besiegelt. Mozarts an einheimische italienische Muster angelehnte „Betulia liberata" ist ein allgemein bekanntes Beispiel dieser Art. Weit ehrenvoller als in Italien endete die Gattung bei den vorgenannten Deutsch-Italienern Naumann und Haydn, und wenn auch mit ihnen die Gattung abstarb, so ist doch nicht von einem Verfall und langem Welken, sondern nur von einem Fertigsein, einem Aufhören nach naturgemässer Ausschöpfung die Rede. Die wichtigste Hassesche Errungenschaft, die Beseitigung der Kluft zwischen Recitativ und Arie durch ökonomisch abgestufte Verteilung der Gewichte auf alle Formen des Oratoriums, wird von den Deutsch-Italienern nicht in den Wind geschlagen, und darum sind auch ihre letzten Oratorien noch künstlerisch bedeutende Werke.

§ 3.

Die Arie.

Das Hinstreben des Hasseschen Recitativs zu geschlossenem melodischen Ausdrucke, das Uebergehen und Münden in die festgeformte Arie ist im voraufgehenden Paragraphen wiederholt erwähnt worden. Das Zurücksinken aus der Arie ins Recitativ ist in seiner notwendigen Schroffheit eher geeignet, das Gefühl eines stärkeren Gegensatzes zwischen beiden Formen, und das eines Einschnittes zwischen den einzelnen Szenen hervorzurufen. Das ist natürlich kein ästhetischer Mangel, sofern dieser Abschnitte nicht zu viele da sind. Dass dies nicht der Fall ist, beweist die Zahl der vorhandenen Arien und Szenen, die durchschnittlich zehn beträgt. Bis zu seinem letzten Werke hat Hasse diese Einschnitte nicht zu vermeiden gesucht, und wenn sodann im Cantico II das Recitativ wiederholt unmittelbar auf die letzte Kadenz der Arie einsetzt, so ist tatsächlich der Einschnitt dadurch keineswegs vermieden. Umgekehrt ist man aber auch nicht gezwungen, anzunehmen, dass Hasse in der Ausführung seiner früheren Oratorien überall buchstäblich Absätze und Pausen haben will, wo Recitativ und Arie, oder andere dramatische Formen aneinandergrenzen. Näheres darüber wird im folgenden Kapitel der Gesamtarbeit gesagt.

Die in sämtlichen Hasseschen Oratorien bis auf den Canticus II konsequent durchgeführte dreiteilige Dacapoform ist dieselbe, wie Leo und Vinci sie durchgehend, und wie Porpora sie vorwiegend gebraucht. Doch sind Porporas Arien in dem wiederholt genannten Oratorium K. B. Berlin MS. 17780 (wenn es von Porpora ist) noch ganz vom älteren, Scarlattischen und Lottischen Schlage. Ein streng einheitlicher Typus lässt sich bei diesen Meistern noch nicht feststellen, nur das Grundschema der Dreiteiligkeit lässt sich als durchaus vorwiegend bemerken. In Alessandro Scarlattis durchschnittlicher Oratoriumsarie ist der Dacapoteil und der Mittelsatz etwa von gleicher Länge. Die beiden Textstrophen sind beide in ähnlicher Weise durchkomponiert, mit öfterer Wiederholung von Worten und Wortgruppen, aber im ganzen nur je einmal. Die ein- und überleitenden, gelegentlich auch abschliessenden Ritornelle sind zumeist auf ein durchgehendes Motiv gearbeitet, das oft auch in meisterhafter Arbeit durch die Begleitung der ganzen Arie durchgeführt ist; doch eine Regel lässt sich in beiden Beziehungen kaum aufstellen. Auch nicht für die Art der Stimmeinsätze im

Hauptteile. Neben dem einfachen Einsatze nach Ausklingen des einleitenden Ritornells finden wir wohl eben so oft die altvenezianische Praxis, nach dem Ritornell der Singstimme ankündigend nur den ersten Halbsatz oder das Kopfmotiv des Gesangthemas zu geben, den Rest der Phrase durch die Instrumente zu Ende spielen und nach dieser Ankündigung erst den eigentlichen definitiven Einsatz folgen zu lassen. Diese Art findet sich auch bei den Scarlatti zeitlich benachbarten Oratorienmeistern Lotti und Gasparini, und auch bei Porpora und Caldara, die dabei bereits die grosse festgeschlossene Arienanlage der jüngeren Neapolitaner haben. In Vincis Oratorien endlich steht die Form in allem Detail fest, die in Hasse einen ihrer grössten Erfüller gefunden hat. Der Orchestereinleitung, die eine leichte Variation des Gesangthemas darstellt, folgt die zu einem grossen Satze gespannte erste Komposition des Hauptteils; ein kurzes, motivisch aus der Einleitung gespeistes instrumentales Zwischenspiel leitet zu der zweiten Durchkomposition der ersten Strophe über, die in der Dominante oder Subdominante beginnt, bald aber in die Grundtonart einschwenkt; sie breitet den melodischen Gehalt des ersten Abschnittes weiter aus und führt ihn zu einem Höhepunkte; einer abermaligen kurzen instrumentalen Ueberleitung folgt der wesentlich kürzere einteilige Mittelsatz, bald auf neuem, bald auf thematischem Stoffe des Dacaposatzes aufgebaut, an dessen Ende ein „d. c." die Wiederholung des Hauptsatzes vorzuschreiben pflegt. Es ist viel über die Steifheit dieser Form deklamiert worden. Hasses Arie, die für die Geschichte dieses Schemas dasselbe bedeutet, was Beethovens Sonate für die Geschichte der Sonatenform, die vollste Blüte, das Letzte, worüber man nicht mehr hinausgekommen ist, straft mit ihrem Reichtum an charakteristisch kristallisiertem Affekt einen solchen Vorwurf Lügen. Die rein musikalische Betrachtung der Hasseschen Arie wird mit der Herausstellung der enormen Fülle an künstlerischen Ausdrucksformen am klarsten seine Haltlosigkeit an den Tag legen.

Ist im begleiteten Recitativ der Ausdruck ziemlich über Singstimme und Begleitung verteilt, so wird er hier mehr ausschliesslich vom Gesange getragen. Und sind in einer Hasseschen pathetischen Arie die Linien des Gesanges begriffen, so ist das melodische Wesen der ganzen Komposition begriffen. Von Scarlattis Arie kann dies noch nicht gesagt werden, wohl aber von derjenigen seiner Schüler Porpora, Hasse, Leo, Vinci. Caldara stellt das Uebergangsstadium dar von der grösseren Instrumentalität der Scarlattischen, Gasparinischen und Lotti-

schen zu der Vokalität der Arie der zweiten neapolitanischen Schule. Wir betrachten diese Entwicklung zunächst an der Gestaltung des Vokalpartes.

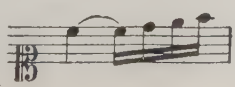
Scarlatti deklamiert wesentlich syllabisch, es kommt je eine Silbe auf eine Note, wogegen Melismen, sowohl die Durchgangsmelismen wie die als wesentlich melodische Melismen zu bezeichnenden, nur zum Aufsetzen von besonderen Lichtern benutzt sind. Doch Metrum wie Rhythmus der Textvorlage ist schon frei nach dem Empfindungswerte der einzelnen Silben behandelt, Wörter und Wortgruppen werden wiederholt. An reichem Gebrauche einer künstlerisch begründeten Melismatik stehen die Arien Hasses und seiner neapolitanischen Nebenmänner in der Musikgeschichte wohl ohne Gegenstück da. So ist denn Metrum und Rhythmus der Dichtung in Hasses Oratorien-Arien nur ausnahmsweise einige Takte hindurch, und alsdann zumeist im Thema, gewahrt. Die reich angewandte Wiederholung von Satzteilen geschieht selten ohne Grund, zumeist handelt es sich um affekthaltige Wörter oder Wortgruppen, deren Gehalt durch die Repetition unterstrichen wird, und wo der Grund nicht logischer, da ist er zum mindesten rhythmischer Natur, liegt also in einer dem Text und der Musik gemeinsamen Kategorie: es entspricht ihr alsdann gewöhnlich ein Echo, eine wörtliche melodische Wiederholung auch in der Musik.

Einen regelmässigen melodischen Bau weist schon Scarlattis Arienstimme auf. Die miteinander symmetrisch korrespondierenden Melodieglieder sind zwar nicht genau, aber meist annähernd von gleicher Länge. Auch die Pausen zwischen den einzelnen Gliedern sind, je nach Massgabe der Zwischenarbeit der Begleitung, verschieden lang. Eine Gliederung der Phrasen in irgendwie abgegrenzte und wesentlich wiederkehrende Motive ist jedoch noch kaum durchführbar. Als Beispiel diene die beigegebene schöne Arie „Sommo Dio" aus dem Oratorio della Ssma. Annunziata (nach Ms. Brüssel II 3929). Nachdem im 8. und 9. Takte dieses Stückes die oben erwähnte Ankündigung erfolgt ist, setzt die Singstimme im 13. Takte mit demselben gehaltvollen Motiv ein, doch gehört dieses Glied nicht in den symmetrischen Bau der folgenden Melodie hinein: der $4^2/_3$-taktigen Phrase zu 5 Thesen von T. 15—19 entspricht die rhythmisch gleiche von T. 20—24 und die nur 4thesige und $4^1/_3$-taktige von Auftakt T. 24—28. Der zweite und dritte melodische Satz besteht dann wieder aus symmetrisch korrespondierenden Gliedern. Die kleine Unregelmässigkeit am Anfange,

die ja im Texte ihren guten Grund hat (der Ausruf „Sommo Dio!“ schallt sozusagen über das ganze Stück hinweg und steht am besten isoliert), hält mich nicht ab, grade diese Arie anzuführen, weil ich damit nebenher beim Leser ein herrliches Musikstück einschwärze.

Die tiefen Einschnitte innerhalb eines melodischen Satzes durch obligate Gesangspausen mit motivischem Eingreifen der Begleitung hat Hasse wesentlich beseitigt. Die Einschnitte innerhalb der geschlossenen Melodie beruhen in der Regel nicht mehr auf der Auslassung von Thesen durch obligate Pausen. Dafür aber haben sich die beiden grossen Ritornellpausen an den Satzenden zumeist noch gedehnt. Das entspricht dem bedeutenden Wachstume der ganzen Arienform 1. durch die weitergehende melismatische Dehnung im Ganzen und 2. durch das zweimalige Durchkomponieren des Dacapo-Teiles. Zu diesen beiden Pausen kommt als Folge der letztgenannten Aenderung, die nach meinem bisherigen Wissen Caldara und Porpora zuerst durchführten, noch eine kürzere dritte zwischen den beiden Abschnitten des Dacaposatzes. Zwischen diesen Pausen nun vermag sich buntestes melodisches Leben zu entfalten, und schon in Hasses Melodiebau und -Bildung ist eine solche Fülle an verschiedenartigen Kombinationen festzustellen, dass nach näherem Besehen von mehr als einer äusserlichen Umrahmung, etwa von einer Behinderung in der freien Ausprägung eines künstlerischen Charakters, von einer Schematisierung des Inhalts durch die Dacapoform nicht gesprochen werden kann. Bereits in der Untersuchung über die Authentizität des Daniello (Kap. II, § 3) ist der erste Abschnitt der Gesangsführung einer Hasseschen Arie zergliedert und betrachtet worden. Es ist natürlich nicht möglich, alle Kombinationen hier aufzuzählen, die Hasse in dem gegebenen Rahmen macht, es müssen nur wenigstens die auffallendsten gemeinschaftlichen Merkmale genannt werden, was ich der Abgelegenheit der Materie wegen an der Hand von Analysen zweier in den Beilagen abgedruckter Hassischer Arientypen tue.

Die Arie „Raggio di luce“ aus der S. Elena I ist ein typisches Beispiel schneller temperamentvoller Arien. Zunächst für den metrischen Bau der Melodie. Die Taktart ist grade. Der erste Takt:



fällt nicht strikt in das symmetrische Gefüge hinein, entspricht vielmehr dem zweiten „Sommo Dio" der Scarlattischen Arie. Vom zweiten Takte ab (dem g^2) nun beginnt der strenge melodische Satz in Gliedern zu je 4 Thesen: 1. T. 2—5, 2. T. 6—9, 3. T. 10—13, 4. T. 14/15(Erweiterung T. 16—21) und 22/23 (Coda T. 24/25). Die Erweiterung innerhalb des vierten Gliedes gehört zur Regel in der zweitneapolitanischen Arie, die nachschwingende Coda nicht eben zu den Seltenheiten. Die Erweiterung des Anfanges ist auch vor dem zweiten Abschnitte wieder da, dagegen fehlt diejenige innerhalb des Satzes, und die Coda ist zu einem sich unmittelbar an das letzte Glied anschliessenden neuen melodischen Satze ausgewachsen. Der erste Satz des zweiten Abschnittes besteht (ungerechnet den ersten Takt) aus 3 Gliedern zu 4 Thesen (T. 2—13). Im Folgenden aber wird der Bau ganz frei: einer fünfthesigen Periode (T. 14—18) folgt eine gleiche (Takt 19—23), doch bereits auf deren letzter Thesis (T. 23) setzt ein neues System von zwei Thesen, T. 23/24, zwei weiteren, T. 25/26, und 2 + 1 (Erweiterung), T. 27—29, die diese Hälfte des zweiten Abschnittes mit dem Ganzschlusse abschliessen. Der folgende Satz ist wieder regelmässig aus 4 × 4 Thesen gebaut mit Ausnahme einer echoartigen Einschiebung in T. 34/35, doch kann in dem vorletzten Takt (46) eine kleine Kadenz angebracht werden, die eine zweite Erweiterung darstellen würde. Nach 13taktiger Pause kommt nun der ruhiger gebaute Mittelteil ohne die Anfangserweiterung, ein Satz von 4 × 4 Thesen mit einer längeren Erweiterung im letzten Gliede und Platz für Koloraturen am Schlusse des ersten (T. 8) und zweiten Halbsatzes.

In der lyrischen Arie „Caro mio Dio" aus der Deposizione herrscht ein belebender $^6/_8$-Takt. Der Bau der Singstimmenmelodie beginnt ebenfalls mit einem Gliede, das nicht in das strenge symmetrische System hineingehört: dieses beginnt erst mit T. 5 Der erste Abschnitt besteht aus einem Satze, der bis auf die am Grundryhthmus nichts ändernde, keine neue Thesis zufügende Zerdehnung von „peccato" über 2 Takte völlig symmetrisch, doch in der Zusammensetzung der Halbsätze asymmetrisch ist: die beiden Halbsätze enthalten je (3 × 2) + (2 × 2), beide zusammen 20 Thesen. Im zweiten Abschnitte verkehrt sich durch die melismatische Dehnung auf „peccato" das Verhältnis der Glieder des zweiten Halbsatzes: es entsteht ein Satz von (3 × 2) + (4 × 2) + (3 × 2) Thesen, sodass also je die inneren und äusseren Glieder miteinander korrespondieren. Doch darauf kommt wieder ein abschliessender Halb-

satz von (3 × 2) + (2 × 2) Ruhepunkten, dem 5 Takte zur Einfügung der grossen Kadenz angehängt sind. Nach nur 5 Takten Pause folgt der Mittelteil, bestehend aus (4 × 3) + (3 × 2) Thesen, mit einer Zerdehnung einer Thesiswirkung über 2 Takte (T. 6/7).

Gerade umgekehrt wie dieser Rhythmus im Grossen liegen die rhythmischen Verhältnisse der beiden Arienmelodien im Kleinen. Den einfacheren Proportionen im Bau der Arie „Raggio di luce" entspricht ein reiches rhythmisches Kleinleben. Um nur den ersten Abschnitt daraufhin zu betrachten: schon im zweiten Takte rennt die Bewegung nach den explosiv aus dem längeren Kopftone heraussprudelnden Sechzehnteln auf dem zweiten g^2 auf, fliesst dann einen Takt wieder glatt weiter, nimmt in T. 4 ein ähnliches, nun freilich schon leichter zu überflutendes Hindernis, um dann abzufallen und kurz zu ruhen; ruckweise, in jedem Takte gehindert, bricht sie sich in den kurzen Schritten der Doppelsequenz energisch Bahn, es ist, als ob in jedem Takte ein Stück von einem Felsblock abgebrochen würde, und nach den beiden glatten Abfällen in Takt 14 und 16 bekommt derselbe Rhythmus sogar, ohne seinen ruckweisen Grundcharakter zu verlieren, durch Anbindung, melismatische Dehnung und Zusammenschluss zu einer einheitlich melodischen Linie doch einen heldischen Schwung und Fluss, bis in T. 21 das Hindernis überwunden ist und der Abfall ziemlich glatt, immerhin in T. 21 noch pikant auf dem zweiten Achtel aufgehalten, als ob spielend noch ein letzter geringer Widerstand gebrochen würde, herabströmt; wie mechanische, unwillkürliche, schwer sich gegenstemmende, zurückhaltende Schritte, die man nach einem vollendeten schnellen Laufe macht, nehmen sich die letzten schweren Noten auf „maggior mi fà" aus. Die innere Begründung des lebhaften rhythmischen Ringens, das sich in prächtiger Steigerung hier abspielt, und namentlich des durchlaufenden charakteristischen Hauptrhythmus ⅛ ¼ ⅛ liegt nicht eben fern, eine begeisterte Kraft ringt sich in der greisen Kaiserin empor, die sie zu dem Werke befähigt, das den Inhalt des Oratoriums S. Elena ausmacht. Die rhythmischen Verhältnisse im zweiten Abschnitte liegen so ähnlich wie hier, dass eine gesonderte Darstellung sich erübrigt.

Wird hier eine symmetrische Struktur mit federndem, elastisch bewegtem Rhythmus gefüllt, so fliesst in den komplizierten Proportionen von „Caro mio Dio" ein rhythmisch gar sanftes, mildes Blut. An der nötigen rhythmischen Würze fehlt

es natürlich auch hier nicht. Schon das Sichherauslösen der Achtelbewegung aus der langen Messa di Voce des Anfangs ist eine, weitere sind der Wechsel dieser Achtelbewegung mit der Bewegung in Vierteln, Dreiviertelnoten und Ruhepausen, die Einfügung von kurzen Durchgangsnoten, ausgeschriebenen kurzen Vorschlägen und einem obligaten Rubato in T. 10—13 des zweiten Abschnittes, wozu noch die willkürlichen Manieren und Passagien zu setzen sind. Ein grosser Teil dieser eben nicht aufregenden Würzmittel wird aber noch durch die gleichmässige Achtelbewegung in der Begleitung gedämpft. Kurzum, wir sehen in beiden Arienmelodien die rhythmische Wirkung im Kleinen sich mit der des Phrasenbaus ergänzen, indem ein reiches, temperamentvoll sprühendes rhythmisches Leben einfachste formale Falten wirft, ein sanfter Fluss aber durch asymmetrische formale Verhältnisse gewürzt wird. Was aus diesen Spezialbetrachtungen sich für Hasses gesamte Oratoriumsarie verallgemeinern lässt, ist Folgendes: der Rhythmus der Singstimmenführung bildet ein Gebiet reichen und feinfaserigen künstlerischen Ausdruckslebens, von den grössten bis zu den kleinsten Teilen herab. Ein durchgehender, im Thema enthaltener Hauptrhythmus drückt das Wesen der auszudrückenden Stimmung charakteristisch aus, doch ist in seiner Anwendung einerseits stets darauf gedacht, ihn durch reichen Wechsel zu variieren; in dieser anregenden Variation wiederum wird sorgfältig eine ästhetische Grenze nach Maximum und Minimum hin innegehalten, was in starken, temperamentvollen Stimmungen durch Anwendung einfacher metrischer Verhältnisse (Melodiebau, Taktart), bei sanften Affektinhalten durch massvolle Würzung bald rhythmischer, bald metrischer Art geschieht. Inwiefern die Begleitung am rhythmischen Leben anregend oder hemmend Teil hat, wird später zu betrachten sein.

Ich betrachte die Singstimmenführung in „Raggio di luce" weiterhin in melodischer Hinsicht. Raketenartig fährt sie auf „raggio" von dem hochgelegenen Grundtone c^2 in Stufen bis zur Quint g^2 hinauf, um von da gleichfalls in ununterbrochener Stufenkette eine Duodecime bis zu c^1 herabzugleiten („dal ciel discende"); sowohl nach Lage und Umfang (später geht es nur noch um einen Ton höher und um drei tiefer), als nach Charakter stellt dieses Glied das Kommende im Wesen völlig fest. Die die ganze Arie charakterisierende Energie ist in diesem kühngeschwungenen „Thema" gewissermassen kondensiert vorausgenommen, das ja auch, wie früher bemerkt,

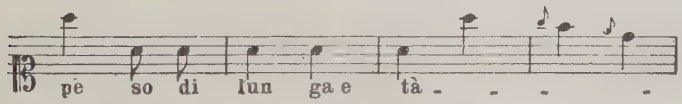
metrisch länger als die folgenden Phrasen ist und durch das Ausruhen auf dem Grundtone als etwas in sich Abgeschlossenes wirkt. Eine Oktave höher als der letzte Ton setzt die zweite Phrase ein, die sich nun nicht mehr so energisch und glatt durchsetzt wie die erste, vielmehr in einer Sequenz aus dem kurzen Motiv:

das viermal immer eine Terz höher (nur rhythmisch verschieden) wiederkehrt, sich schrittweise emporarbeitet; in der Uebereinstimmung der dritten Phrase mit dieser zweiten liegt eine weitere Steigerung und Aufstauung. Die vierte, erweiterte Phrase scheint zunächst von diesem Höhepunkte herabführen zu sollen in dem ersten der beiden Läufe von T. 14 und 16, die gleich dem Hauptteil der ersten Phrase stufenweise herunterrauschen, doch am Schlusse in dem Terzaufschag Verwandtschaft mit den vorhergehenden Sequenzen zeigen. Aber bereits die Modulation nach der Dominant in T. 16 deutet weiter: in den Intervallen des Dominant-Septimen-Akkordes von G-dur steigt die Melodie, auch rhythmisch gestaut, zum eigentlichen melodischen Höhepunkte, dem hier ein Viertel lang ausgehaltenen (in T. 14 nur flüchtig gestreiften) a^2 empor, steigt dann erst wieder im Akkord um eine Oktave herunter, um aber, wie plötzlich sich auf etwas Besseres besinnend, sich in einem glänzenden Septimensprung auf g^2 zurückzuschwingen und von da nun in Stufen geschmeidig zum Grundton der Dominant-Tonart herabzugleiten. Mit grossen Intervallschritten VI — X — V, die aber vom Sänger durch Manieren ein wenig gemildert werden dürften, stellt sie sich in den letzten Takten auf dem unzweideutig erreichten Boden der Dominant-Tonart definitiv fest. In ihr beginnt auch der zweite Abschnitt. In die Unterquart transponiert, wiederholt sich wörtlich das Thema, woran sich in gleicher Transposition die zweite Phrase des ersten Abschnittes schliesst. Doch indem nun die Hälfte derselben Sequenz in der Terzlage der Grundtonart folgt, ist unmerklich ein Uebergang zu E-dur zurückgewonnen. Der erfolgt allmählich, indem der zweite Teil dieser Phrase noch in G-dur in der Bedeutung der V zu C-dur mündet, und zwar bekommt die Singstimme klugerweise h^2, also einen tonicaeigenen Ton von G-dur und zugleich den Leiteton zu C-dur. Immerhin ist hier ein gewisser Einschnitt vorhanden, da das Ende der Rückmodulation

mit dem Ende des melodischen Satzes zusammenfällt, und die letzte Halbphrase, die mit dem Quartsprung auf „maggior“ den weiter und weiter strebenden Sequenzen energisch Halt gebietet, Höhepunkt (g^2) und Abfall (die abwärts gerichtete Stufenkette von f^2 zu h^1) diese melodische Einheit knapp und klar heraushebt. Doch der Einschnitt ist kein Punkt, sondern ein Doppelpunkt: das Tor zu der nun folgenden Durchführung, die auch dadurch vorzüglich an das Vorhergehende angeschlossen wird, dass der Takt 13 ihren motivischen Stoff von ungefähr vorausnimmt. Dieser Stoff ist aus dem Sequenzmotiv:

geschöpft, mit dessen charakteristischem kurzen Sekundschritt in verschiedenen thematischen Kombinationen operiert und moduliert wird. Aus C-dur geht es in T. 17 nach F-dur, in T. 19 nach d-moll, T. 22 nach G-dur, doch bereits in T. 24 stehen wir fest und sicher wieder in C-dur. Zugleich mit der vollendeten Rückkehr nach der Dominant (T. 23) beginnt eine andere Weise der Durchführung: nicht melodisch, sondern rhythmisch und harmonisch sind diese Takte 23—26 der Sequenz T. 6 ff. des ersten Abschnittes verwandt; die melodische Linie darin schlägt, von dem reperkutierten g^2 sich abstossend, immer höher hinauf, bis sie endlich beruhigt in der Höhe bleibt und weitersteigt zum Höhepunkt a^2, der dann den Anfang des wieder in grossen Intervallen vollzogenen Ganzschlusses bildet. Nach diesem Einschnitte ist es, als ob eine Erschöpfung einträte, in abgerissenen kurzen Stücken kommt die folgende Phrase heraus, die harmonisch mit dem Thema abzüglich dessen ersten Taktes übereinstimmt, als Rhythmus aber in der ersten Hälfte den durchgeführten Hauptrhythmus, in der zweiten Hälfte den milderen aus T. 4 des Themas hat, der in den folgenden 2 Takten nochmals nachdrücklich wiederkehrt, ebenso wie der melodische Stoff dem durchgeführten Motiv (Wendung aus T. 25 des Durchführungsteils und ursprüngliche Gestalt) nur in der allgemeinen Richtung von oben nach unten dem Anfange des Themas verwandt, in der zweiten Hälfte aber und in der Erweiterung unzweideutig aus der ersten Phrase des Themas geholt ist. So stellt diese erweiterte Phrase eine Rückkehr zum Thema dar, das in der folgenden Sequenz = T. 6 ff. wörtlich weitergeführt wird, doch im zweiten Halbsatze Neues bringt, in der vorletzten Phrase ein sanfteres Hin-

auftragen (portamento) zu g^2 und a^2 und den doppelten Abschluss in der letzten in den schon bekannten grossen Intervallen VI — IV — V, und beim zweiten Male sogar IX — V. Auf der Fermate erklingt die grosse Kadenz, die ein starkes Kraftbewusstsein auszudrücken hat, und darum brillant und ausladend gesetzt sein muss. In der parallelen Molltonart, a-moll, setzt der Mittelteil mit dem transponierten Thema ohne die Anfangsrakete und mit einer geringen Aenderung im zweiten Takte ein, auch die zweite Phrase ist transponiert gleich der zweiten Phrase des ersten Abschnittes, nur mit Dehnung der letzten Note zu einer halben und Hinzufügung der V der Dominante (h^2) als Ruhepunkt. Nach diesem Innehalten wird die unterbrochene angebahnte Steigerung durch eine Sequenz (T. 10/11, auch 12 kann dazu rechnen) lebhafter, in grossen Intervallen voneinander sich abstossender, abwärtsgleitender Stufenketten wiederaufgenommen, deren Höhepunkte wieder in Sekundfortschreitung, immer eine Terz höher liegend als die der vorigen Sequenz, bis zum höchsten Ton a^2 in T. 12 führen; von dort gleitet die Melodie wieder herab in der anschaulichen Oktave auf „peso", um in der Tiefe von e^1 aus auszuholen zu der gleichfalls tonmalerischen, schweres Lasten und Sehnsucht veranschaulichenden langen Rubato-Linie über „lunga età", die in sich eine gewisse Einheit mit eigenem Höhepunkt (T. 18, Lösung, auch rhythmisch, T. 19) bildet, aber in T. 22 durch Wiederhinaufschwingen auf das a^2 in den Zusammenhang zurückfindet, aus dem es herausgewachsen: dieses a^2 in T. 22 gehört geistig dicht neben das in T. 12, also so:



sodass die beiden höchsten Töne im Grunde zu einem Höhepunkte zusammenrücken, dem die glatte stufenweise, eventuell von einer kurzen Koloratur zu unterbrechende Kadenz folgt.

Mit der Quint zum Grundtone, einem strahlenden, langgehaltenen d^2, setzt die Melodie von „Caro mio Dio" ein, und reicht alsbald sehr eindrücklich zur höheren Sext h^2 hinauf, um von da in Sekunden sanft herabzugleiten; von ähnlichem Wurfe ist das zweite Melodieglied (T. 7/8), nur dass es statt der Sext eine Oktave am Anfange hat und am Ende eine Sekund heraufschlägt und so auf das Folgende weiterdeutet, wo nun gar das Kopfintervall zur Duodecime geworden ist, das Herabgleiten

aber noch glätter als im ersten von Note zu Note in Sekunden erfolgt. Alle drei Glieder sind durch ein kurzes entschiedenes Sich-Erheben, Sich-Spannen auf bedeutende Empfindungshöhe und mildes, allmählich lösendes, gleichsam bittendes Herabgleiten charakterisiert. Nun folgt ein ganz anderer Charakter. Die schnelle Modulation nach D-dur (und dessen Dominant), die syllabische Deklamation, die Teilung des Motivs durch eine Pause, die melodische Aufwärtsführung der ersten Hälfte und die Abwärtsführung der zweiten geben dem Empfindungsgehalt der Frage Nachdruck. Das folgende Glied (in A-dur) hat in der Mitte zwar auch einen Quintaufschlag, doch seine beiden Hälften sind wehmütig abwärts geführt. Mit den Worten „e pur volesti" aber kommt die Aufwärtsbewegung anregend wieder, und zwar diesmal entschiedener, es ist, als ob der Wille, der Entschluss hier angedeutet würde. Nachdem die abschliessende Kadenz der dritten Phrase wieder eine Abwärtsbewegung gebracht, kehrt die vierte im ersten Gliede die melodische Idee des Themas um, indem sie in längerer Sekundenkette hinauf- und in einem Achtelsprung herabführt, worauf dann ebenfalls mit zwei grossen Intervallen IV — VI die Kadenz folgt. In der Dominante setzt der Durchführungsteil ein, doch schneller noch, als das Thema nach der Dominante modulierte, schwenkt die Melodie hier in die Grundtonart zurück, nämlich im zweiten Takte. Melodisch bringt das erste Glied das ursprünglich in der Quintlage der Tonica stehende Kopfmotiv in der Oktav- bezw. Primlage des tonischen Dreiklanges, sodass der VI-Sprung zum V-Sprung wird, und passt den Schluss der Rückmodulation an, während die zwei folgenden Glieder sich wesentlich mit den entsprechenden des Themas decken. Auch die zweite Phrase ist der des Themas ähnlich, doch ist schon das erste Glied der veränderten Tonart (G-dur) so angepasst, dass die Lage im Tonsystem etwa dieselbe bleibt, ausserdem auch der erste Takt nicht auf-, sondern abwärtsgerichtet, endlich das zweite Glied, das nicht in die Ober-, sondern in die Unterdominant deutet und ebenfalls der Lage angepasst ist, um vier Takte erweitert, in denen in einer Art Rubato sein melodischer Gehalt mit einem einzigen leichten Absteeher nach D-dur verbreitet wird. Nachdem dieser Teil der Durchführung mit einem Halbschlusse geendet, gelangt im folgenden der zweite thematische Halbsatz zum Worte; in die Grundtonart transponiert, eine Quart tiefer als urspünglich, erklingt wörtlich übereinstimmend das erste Glied und der erste Takt des zweiten, doch im folgenden Takt 4 schwingt sich die Stimme aus der undank-

baren Mitteltage um eine Oktave hinauf und variiert das entsprechende dritte Glied des zweiten thematischen Halbsatzes in höherer Lage, ohne jedoch die Harmonie zu ändern, und am Schlusse, wie dort (transponiert), auf dem Grundtone ausruhend. Nun aber folgt noch nicht die letzte thematische Phrase, sondern eine dreiteilige (sechstaktige) Phrase im Rhythmus dieser vorhergehenden, während melodisch die Singstimmenführung nicht streng thematisch ist; dafür aber musiziert die hier hervortretende Begleitung thematisch. Der veränderten Lage und der Stellung am Schlusse des Dacapo-Teiles entsprechend variiert und erweitert, folgt wesentlich die Schlussphrase des Themas. Der Anfang des Mittelteils ist dem Motiv verwandt, das die Instrumente zu Beginn unter dem langen d^2 der Singstimme und dann in T. 20 ff. des Durchführungsteiles spielen:

das aber die Singstimme bis jetzt noch nicht gehabt hat; obgleich G-dur beginnt, wird es durch das f^2 im ersten Takte sogleich als Dominant von C-dur gedeutet, das dann im ganzen Teile Haupttonart bleibt. In diesen zweimal wiederkehrenden Sequenzen aus dem kurzen Terzschritt liegt etwas Resigniertes gegenüber den grosszügig schmerzlichen grossen Intervallen des Hauptteiles, zugleich etwas rührend Volkstümliches. Gleichsam lauschend, in die Tiefe sehend, verharrt dann der Gesang auf einem wiederholten Tone bei den Worten „dentro al costato", um erst auf „cor mio" wieder in die Höhe zu gehen und den Halbsatz mit dem Halbschlusse der beiden Anfangsglieder abzuschliessen. Und in einer dritten Transposition, in C-dur, folgt nun bis auf den vorletzten Takt wörtlich die dritte Phrase des Themas, und dieser gleichfalls in C-dur (Dominante) die vierte, doch in der ersten Hälfte in der Variante des Durchführungsteils, in der zweiten auf ein paar notdürftige Schlussnoten zusammengezogen, über denen ja eine Passagie auf das Wort „amor", also ausladend, strahlend, aber natürlich milde und gedämpft aufzubauen ist.

Zusammenfassend lässt sich danach sagen: dass auch in melodischer Hinsicht die Singstimmenführung dieser beiden Arien etwas wesentlich in sich Fertiges, als Ausdruck wie als Form Abgeschlossenes darstellt, die wechselvolle Verarbeitung eines vorangestellten, durchgehenden, für das Ganze charakte-

ristischen Themas durch Variation, neue Kombinationen der kleinsten Glieder, und sparsame Modulation. Die Mittel, durch die die thematische Erfindung der Charakteristik dient, sind wesentlich dieselben, die beim Recitativ beleuchtet wurden.

Ueber die Harmonia successiva im Grossen sei auf den Abschnitt verwiesen, wo von der Harmonia simultanea verhandelt werden wird. Ueber das Detail sei bemerkt, dass auch verminderte und übermässige Intervalle, die anzuwenden in den analysierten Stücken keine Gelegenheit war, zur Charakteristik dienen, wie z. B die verminderte Quart in dem Anfange von „D'aspri legato indegni nodi" in den Pellegrini; dass endlich chromatische Erhöhungen und Verminderungen sich mit Glück angewandt finden: Beispiele sind die fremdartige spannende, $^5/_8$ lang ein „Rätsel" aufgebende Erhöhung des f^2 in „Enigma äi pensier miei" (Caduta di Gerico); „Se a ciascun" im Giuseppe riconosciuto, wo das Beschwichtigende, sich allmählich Herabwindende der Melodie im Thema durch Chromatik unterstützt wird; die charakteristische klagende Verminderung des Vorschlags auf „degno" im Anfange von „Il peccar fu di me degno" (Deposizione), die klagende Führung: verminderte Obersekund – Grundton – Leiteton im Anfange des Terzetts „Amor meus" aus S. Petrus, ein von Hasse in allen vokalen Formen gern angewandter Schritt. Das thematische Verhältnis des Mittelteils zum Hauptteil wechselt, bald wird an das Thema des Dacaposatzes angeknüpft, bald kommt Neues. Diese Ausdrucksmittel finden sich aber auch bei anderen Ariemeistern der zweiten neapolitanischen Schule, bei Vinci und Leo. Auch mit dem geschmeidigen, gesanglich-flüssigen Wechsel von Führung in Stufen und grösseren Intervallen, auch mit dem für heute ausserordentlich kühnen und freien Schalten in bezug auf Lagen und Umfang und der dadurch ermöglichten harmonischen Bestimmtheit, mit der Art seiner Verzierungen und Manieren und seinen melodischen Schlussformeln, mit Melismatik und Passagien, mit der unbedingten gesanglichen Dankbarkeit in Rücksicht auf die verschiedenen Stimmgattungen, mit alledem steht Hasse nicht allein da; auch nicht mit dem häufigen Gebrauche von Sequenzen, mit demjenigen von echoartigen Erweiterungen und direkten Echos, mit der melodischen Korrespondenz symmetrisch sich nicht entsprechender Satzglieder („Raggio di luce" erster Abschnitt 2. und 3. Phrase), mit der Länge und Spannkraft von Phrasen und melodischen Sätzen. Dies alles, als dem Wesen einer ausgebildeten Sologesangsmusik entsprechend, findet sich auch bei

anderen, wenn auch wiederum nicht bei allen Zeitgenossen. Beispielsweise macht Leo von der Sequenz weit geringeren Gebrauch, über Caldarasche Eigentümlichkeiten ist im vorausgehenden Kapitel der Gesamtarbeit die Rede. Es ist aber natürlich notwendig, all diese Ausdrucksmittel in Hasses Arien zu nennen, da es alles heute keineswegs selbstverständliche Dinge mehr sind. Nicht als formaler Neuerer hat Hasse in seinem Hauptschaffen an der Arienform gearbeitet, sondern als Erfüller, als Abschliessender, und so ist das ihm Eigene nicht sowohl in den formalen Beziehungen als in der besonderen Vortrefflichkeit und Prägnanz der Erfindung, in der besonders genialen und überraschenden Anwendung der genannten Mittel zu finden. Seine Themen hängen sich nicht nur mit Zähigkeit in den Ohren fest, sie sitzen auch mit ausserordentlicher Eindeutigkeit auf dem Charakter des Ganzen und, in Uebereinstimmung mit Hasses Dichtern, die es gleichfalls liebten, themaartig die Idee des Gedichtes in einem knappen Bilde kondensiert der Arie voranzustellen, auf diesen poetischen Eingangsbildern. Wenn ich das in dieser Verallgemeinerung sage (dass es einige, nicht sehr viele Ausnahmen gibt, geht aus den Beschreibungen hervor), so widerspreche ich sowohl Vogler, der die Prägnanz des malerischen Ausdrucks in Hasses Arien bezweifelt und ihnen nur „melodische Wahrheit", will sagen Formschönheit zugebilligt hatte, als auch Burney, der urteilte, dass es Hasse „vielleicht besser gelingt, wenn er mit Klarheit und Angemessenheit solche Sachen ausdrückt, die vielmehr elegant, anmutig und zärtlich, als die lärmend und heftig sind". Ich verweise besonders auf die zur Rede stehende Arie „Raggio di luce", weitere Belege enthalten die Beschreibungen des vorigen Kapitels.

Dass Hasse gelegentlich in charakteristischen Wendungen des Arienthemas mit Zeitgenossen übereinstimmt, mit älteren, als da sind Porpora, Leo und vor allen Vinci, wie auch mit dem jüngeren Jomelli, hat natürlich für den, der einmal neapolitanische Partituren miteinander verglichen hat, nichts Merkwürdiges. Bewusst wie unbewusst dürften bei ihrer ausserordentlichen Fruchtbarkeit all die Komponisten vieles ohne Skrupel von einander entlehnt haben, daneben aber ist zu bedenken, dass sie alle in einer verwandten Stil- und Formtendenz schufen, wodurch die Möglichkeit auch zufälligen thematischen Zusammentreffens gross ist; in einem Stil nämlich, der den expressiven und formalen Hauptgehalt in die Singstimme legt, darum wesentlich homophon und in der Erfindung auf be-

schränkte Lagen angewiesen ist, darum also über weit geringere melodische Kombinationsmöglichkeiten verfügt, als eine Kunst, die ihre Themen über einen fast unbeschränkten Umfang hinweg komponieren kann, wie die der Gegenwart. Zudem waren viele dieser Themen in aller Munde, wurden auf der Gasse und auf dem Canale gesungen, wie die venezianischen Canzonette a batello beweisen, über die Hermann Springer am 7. Februar 1908 einen Vortrag in der Berliner Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft hielt. Wer sich hierfür interessiert, der kann eine ganze Arbeit über die Schicksale schreiben, die manche thematische Hauptmotive bei den Komponisten der zweiten neapolitanischen Schule durchgemacht haben, wie sie von Hand zu Hand gingen, bis zu Haydn und Mozart herunter, wie sie gelegentlich durch die ganze musikhistorische Periode sich ziehen, wie z. B. das Kopfmotiv von „Sacri orrori" in Hasses S. Elena. Diese Tatsache macht es überflüssig, den vorhandenen Reminiszenzen in Hasses Arienthemen nachzuspüren, sofern sie nicht etwa eine besondere Bedeutung haben. Natürlich übernimmt Hasse von anderen ebensowenig wie andere von ihm Themen in Bausch und Bogen, sondern nur bestimmte prägnante Führungen der Singstimme, wozu aber schon die Begleitung meist Neues bringt; die weitere Ausspinnung des Themas tut es regelmässig. Das Eigenartige der Hasseschen Thematik: eine Melodiosität, die sich leicht einprägt, ob nun ihr Affekt lyrisch oder pathetisch sei, berührt sich nahe mit der Eigenart Vincis und hat jedenfalls Burney vorgeschwebt, als er das vorhin beanstandete Urteil aussprach. Hasses Erfindung ist fast immer schön, das ist das, was an Voglers und Burneys Urteil wahr bleibt; sie ist aber auch fast immer charakteristisch für einen bestimmten Affekt und eine bestimmte dramatische Situation, das muss jeder sagen, der imstande ist, auf die oft sehr subtilen und für heute ungewohnten Ausdrucksmittel der neapolitanischen Arienmusik einzugehen. Dass Hasse sich selbst gelegentlich abschrieb, ist aus Kapitel 2 der Gesamtarbeit §§ 8 und 10 zu ersehen.

Wird aus der bisherigen Analyse zur Genüge klar, wie in der Singstimmenführung der Hasseschen Arien sich die besondere Stimmung einer Vorlage als Ganzes mit rein musikalischer Logik entwickelt und aufbaut, so ist die innere Beziehung des Gesangsparts zu einzelnen Worten bisher nur gelegentlich gestreift worden. Die Tatsache, dass der Vokalpart nach Rhythmus und Melodie betrachtet etwas wesentlich Fertiges, in sich Abgeschlossenes darstellt, dass ferner mit dem Metrum

der dichterischen Vorlage ganz frei umgesprungen und in der Hauptsache nicht syllabisch, sondern melismatisch deklamiert ist, könnte zunächst die Vermutung nahelegen, dass über der musikalischen Entwicklung der Generalstimmung das einzelne Wort weder formal noch inhaltlich zur Geltung komme. Nähere Betrachtung belehrt eines anderen.

Unter Betonung der allgemeinen Voraussetzung, dass es sich in Hasses Vokalkompositionen stets um den Ausdruck subjektiver Affekte und seelischer Stimmungen des Singenden handelt, müssen wir unterscheiden: solche Seelenzustände, durch die Bewusstseinsvorgänge beeinträchtigt oder unterdrückt, und solche, durch die Bewusstseinsvorgänge nicht berührt, oder gar geschärft und gefördert werden. Zu der ersten Klasse gehören die intensivsten Gemütsbewegungen, hauptsächlich die schmerzlichen und die höchsten Grade der freudigen, zu der zweiten die Affektgrade, die nur eben stark genug sind, einen Gesang bezw. eine Musik notwendig zu machen, oder doch nicht eben viel stärker. In der ersten Klasse nun ist es eine Ausnahme, oder ein Zufall, wenn die Stimmung der einzelnen kleinen Textteile zum Ausdrucke kommt, der Gesamtaffekt und mit ihm die Musik flutet mit grosszügiger Kraft über das poetische Detail hinweg; in der zweiten aber wächst die Musik wesentlich aus den Affektwerten der einzelnen Teile, Worte und Wortgruppen heraus und gibt deren Gefühlsinhalte subtil bis zur Anschaulichkeit wieder. Denn nichts anderes ist die Hassesche Tonmalerei (zunächst in der blossen Singstimme), als subtiler musikalischer Ausdruck der kleinen Teile eines Affekts, der im singenden resp. musizierenden Subjekt durch eine Anschauung hervorgerufen wird, und assoziativ in der Phantasie des Hörers wiederum ein Spiegelbild jener Anschauung hervorruft: das Prinzip vielleicht aller musikalisch wertvoller Tonmalerei in besonders klarer Ausprägung. Zu dieser zweiten Klasse gehören naturgemäss auch die begleiteten Recitative, die ja an Affektgehalt zwischen Secco und Arie stehen, also in der Regel nicht die stärksten Grade enthalten, sondern eben die, die für Tonmalerei die ergiebigsten sind. So ist auch das begleitete Recitativ die an Tonmalerei in der Begleitung reichste Form in Hasses Oratorien. Im begleiteten Recitativ wieder und gelegentlich auch in der Arie geben die erzählenden Stücke einen für Tonmalerei besonders ergiebigen Boden ab, welche Beobachtung mit der von Krause in seiner Abhandlung „Von der musikalischen Poesie", Berlin 1753, p. 474, ausgesprochenen harmoniert: In den epischen Cantaten

kann die Schreibart bilderreicher seyn, als in dramatischen Singstücken". Als Beispiel diene unsere Arie „Raggio di luce", deren Affekt ja temperamentvoll ist, aber nicht zu der erstgenannten Art, sondern zur zweiten gehört, indem Helena durch ihn zu einer bewussten Funktion, zu einem Entschlusse begeistert wird:

Ueberraschung, Staunen über die plötzliche Erscheinung des „raggio di luce" liegt in dem stark accentuierten $^5/_{16}$ langen c^2, daraus löst sich helle Freude, die in dem raschen, zuckenden Lauf nach g^2 aufjauchzt, und nach abermaligem kurzem, wie verzücktem Verharren auf g^2 (sowohl das Anfangs-c^2 als diese Viertelnote g^2 werden vom Sänger am besten ein wenig länger gehalten, die Sechzehntel ganz kurz hinaufgeschleudert) äussert sich in der abwärtsgleitenden, bei „ciel" mit einem langen Vorschlag weich verweilenden Linie eine selige Rührung, es ist, als ob unter dem sich herabsenkenden Strahle im Herzen der Kaiserin etwas schmelze und warm werde. Es ist also der melodische Wurf nicht mechanisch etwa einer anschaulichen Linie nachgebildet, sondern nur der bis zur Anschaulichkeit prägnante Ausdruck eines Affektvorganges. Unwillkürlich drängt sich auch die Vorstellung einer Pantomime dabei auf: Helena, die, weniger mit Macario als mit sich selbst redend, im letzten Teile des Recitativs in sich versunken, mit sprechenden, beständig gesteigerten Gesten dagestanden hat, zuckt ein wenig zusammen, sobald das Ritornell der Arie ertönt, hört es regungslos an, dann hebt sie zugleich mit dem Einsatz ihres c^2 den Kopf, befestigt den Blick in der Höhe und streckt in gleicher Richtung die Arme aus; von dem Sechzehntellauf zum g^2 öffnet sie die Arme breit, um sie im Laufe der Abwärtsführung allmählich etwa vor dem sich senkenden Gesichte zu falten, natürlich mit einem leichten Wiederausstrecken auf „ciel" u. s. f. Von dieser zwingenden Anschaulichkeit ist im weiteren Verlaufe wohl nur noch die freudige Steigerung auf „maggior mi fà" in T. 17 ff. der Singstimme, wo übrigens die Koloratur auf „fà" natürlich nicht dem Affekt dieses einzelnen Wortes entsprossen ist, sondern der Anschauung „maggior mi fà" mit der Accentuierung von ‚maggior", ein Fall, der belehrend ist für die Art, wie Hasse Wortgruppen affektiv zusammenfasst und interpretiert.[2]) Eine noch grössere Wortgruppe wird in den beiden

2) Der Pedant mag hier von der Erlaubnis Gebrauch machen, den Text logischer unterzulegen (vgl. Hiller, Anw. z. mus.-zierl. Gesange p. 31). Eine Notwendigkeit dazu scheint mir indessen nicht vorhanden.

Sequenzen T. 6—13 zu einheitlicher Steigerung zusammengefasst, wo der Sinn von „mi conduce“ offenbar für diese zwei in Schritten aufrückenden Phrasen den Ausschlag gegeben hat. Der Durchführungsteil stellt oft Worte, die im thematischen Teil nicht einzeln zur Geltung kamen, in ihrer Einzelbedeutung heraus und gibt anderen Worten neue Beleuchtung: so ist hier in T. 12 der Durchführung das Wort „maggior“ an sich zum erstenmale stark accentuiert, und „ciel“ wird in T. 34 nachdrücklicher herausgehoben, als im ersten Teile. Im Mittelteile ferner kommen von kleinen Textgliedern einzelne zum charakteristischen Ausdruck: in T. 8 das Wort „stanco“, in T. 10—13 incl. die Wortgruppe „reso più franco non sento il peso“ mit ihren strahlenden Sextschritten und dem freiatmenden Rhythmus, T. 13 „il peso“ einzeln durch den Oktavschritt abwärts, in T. 14 wieder einzeln „lunga età“ durch das Lasten auf einem wiederholten Tone, dann beide Worte als Einheit durch das schwere Hinauf- und Hinabtragen in der langen Synkopenlinie von T. 15 ff.

Ich komme zur Betrachtung der Begleitung. Aus der wiederholt ausgesprochenen Tatsache, dass die Singstimmenführung etwas Wesentliches, in sich Fertiges darstelle, ergibt sich bereits, dass die Begleitung viel mehr noch als im Recitativ der Stimme unter-, nicht gleichgeordnet sei. In der beim vorherigen Paragraphen eingeschlagenen Reihenfolge betrachte ich nacheinander die Begleitung als solche im Verhältnis zur Singstimme und die Begleitung als selbständig ausdrückende Musik an sich. Beides an den Arien „Raggio di luce“ und „Caro mi Dio“.

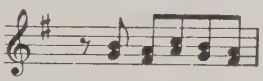
Der Diskant der Begleitung spielt die bedeutendsten melodischen Linien des Gesanges mit. In „Raggio di luce“ gehen die ersten Geigen bis T. 12 einschl. des ersten Gesangsabschnitts wörtlich mit der Singstimme zusammen; in T. 13—16 incl. spielen sie, „auf der Stelle tretend“, nur Töne des jeweiligen Akkords, um den Sänger in der Ausführung der Läufe nicht zu behindern, dann T. 17—19 gehen sie wieder mit der Singstimme, in T. 19 steigen sie noch weiter hinauf bis c^2, während der Gesang schon absteigt, und wenden sich erst mit dem a^2 in T. 20 abwärts, um in der Folge sich etwas zu emanzipieren, allerdings indem sie immer akkordeigene Töne spielen und sich in einer Entfernung über der Singstimme halten, dass sie ihr für das notierte und etwa frei einzuschaltende Laufwerk wieder freie Hand lassen. Durch Hochführung der Geigen wird zugleich der Effekt erzielt, dass der ausladende Schluss von oben

her bestrahlt wird, die Einführung des Motivs aus dem Einleitungsritornell:

aber stellt die Ueberleitung zum folgenden Ritornell dar und tut dabei durch seine mit dem Gesange zugleich noch nicht vernommenen rhythmischen und melodischen Eigenschaften anregende, fast möchte man sagen mit kleinen Stichen aufreizende Wirkung. Im Durchführungsteil erklingt wiederum der erste melodische Satz von Gesang und ersten Violinen bis T. 11 einschliesslich unisono, nur in T. 5 und 7 tun die Geigen ein Uebriges mit anregenden Sechzehntel-Vorschlägen. In T. 12 nun aber gehen die Geigen wieder abwartend in rücksichtsvolle Höhe, um von T. 13 an rhythmisch und melodisch selbständig auf das vorerwähnte Ritornell zu musizieren. Gleichsam die Singstimme glossierend, abwechselnd p. und f., auf unbetonten Taktteilen einsetzend, und auf betonten aufhörend, zunächst in Stücken zu 2 und 3 Takten, von T. 24 aber in immer geringeren Abständen sich drängend, mit den tiefen Tönen der kolorierten Singstimme beständig in ihre Lage dreinredend, wirken diese Kombinationen aus der spitzen, eigenartigen Floskel über dem Gesange ungemein charakteristisch. Andere als akkordeigene Töne kommen übrigens auch hier nicht vor. In T. 26 vereint sich die Geigenstimme melodisch mit der bedeutsam stufenweise aufsteigenden Singstimme, doch unter Beibehaltung ihres durchgeführten Rhythmus und des Pralltrillers und nur auf kurze Zeit, denn schon in T. 28 fällt sie in ihr altes Motiv, und zwar in ruhigerer geschlossener Kette, sodass über dem Gesange, wiederum beständig in Akkordtönen, ein stetiges Funkeln und Flimmern hertanzt, bis mit dem plötzlichen pfo.-Sprung nach a^2 dem Spiel Einhalt geschieht, und nun, mit Einlenkung der Singstimme zum Thema und zu der breiten Stauung auf die Kadenz hin auch die Geigen wieder die Gesangsmelodie mitspielen. Erst im T. 44 lösen sie sich wieder mit dem alten Motiv von ihr los, und zwar nicht in leuchtend hoher, sondern in diskreter Mittellage, sodass die grosse Kadenz der Singstimme in vollem Glanze darüber hinausklingen kann. Im Mittelteil gehen nun den ganzen ersten Halbsatz durch erste Geigen und Gesang wieder wörtlich zusammen; in T. 10 des gesungenen Stückes bei den Worten „reso più franco" etc. bekommt die Oberstimme der Begleitung wieder selbständig das

bekannte Motiv, macht über dem beabsichtigten Stillstande des Gesanges in T. 13 nach einer Gegen- eine Seitenbewegung, vereint sich in T. 15 wieder mit der Singstimme, um die schweren Synkopen so nachdrücklicher zu machen, und geht endlich T. 23 zum Schlusse wieder in abwartende Höhe. Danach überwiegen äusserlich zwar die Partien, wo der Diskant der Begleitung vom Gesange abweicht, nicht aber innerlich. Im ersten Abschnitte ist T. 13—16 und T. 21—25 in Gesangs- und Begleitungsmelodie abweichend, also auch der Schluss und eine kolorierte Stelle aus den obengenannten Gründen, das eigentliche Thema aber und die Erweiterung, soweit sie eine konzentrierte Melodie darstellt, stimmt überein. Im zweiten Abschnitte beginnt die Abweichung mit Anfang der Durchführung und reicht im allgemeinen über 22 Takte, freilich mit einem ungefähren Zusammenkommen im 15. und 16.; sowie aber der Gesang mit dem formal geistreichen, affektiv ärmeren Spiel aufhört und wieder zu melodisch geschlossenem Ausdrucke sich erhebt, fallen die Geigen alsbald wieder in seine Weise ein.

In der Begleitung von „Caro mio Dio" hat die Oberstimme nicht eine so souverän führende Rolle wie in „Raggio di luce" und kann nicht so unbedingt als melodische Vertreterin der ganzen Begleitung gelten wie dort, vielmehr gibt sie die melodische Führung öfter in polyphoner Weise an untere Stimmen ab. Das zeigt sich gleich am Anfange, wo unter dem, auf einen Instrumentaleffekt angelegten langen d^2 der Singstimme die melodische Führung vom Bass (mit dem vorweggenommenen Hauptmotiv des Gesanges) an die Geigen, weiter an die geteilten Bratschen und wieder an die Violinen zurückgeht, die das Instrumentalmotiv (J) aneinander weiterreichen:



Erst von T. 5 ab tritt die wesentlich homophone Tendenz der Hasseschen Begleitungen klar heraus. Der Diskant schliesst sich der Singstimme an, ihr folgt er bis in den zwölften Takt, wo er hell über sie hinausschlägt; doch auch in dieser Etappe gibt die Begleitung kleine selbständige melodische Lebenszeichen in den Ruhepausen des Gesanges, in T. 6 antworten die Bässe und Bratschen auf die herabgleitende Linie des Themas mit der aufsteigenden:

die Pause in T. 8 füllen dieselben Stimmen mit einer thematischen Wendung:

die in T. 10 endlich überspielen die 1. Geigen mit derselben Wendung in anderer akkordischer Lage und in einer neuen geistreichen Verbindung:

Nach der energisch ausgerufenen Frage singt dann in T. 13 Maddalena im Bewusstsein ihrer Nichtigkeit und Sündhaftigkeit ganz einsam, unbegleitet,[3]) in T. 14 treten nur die Geigen und Bratschen dreistimmig hinzu mit der vorhin angeführten Wendung, die der Bass in T. 6 hatte, und gleiten (bei wiederkehrender Vierstimmigkeit) in T. 15 wieder in die Singstimmenführung hinein, der sie nun bis zum Ende des Abschnittes folgen; doch auch hier wieder ist in T. 21 eine Ruhepause der Stimme von der Begleitung ausgefüllt durch einen Anlauf zu der thematischen Umkehrung der folgenden Takte in den Bässen, und in T. 23 bauen die Geigen eine Brücke über den Septimensprung der Stimme:

In T. 25 erklingt dann unter dem letzten Ton des Gesangsabschnittes die gleiche Basswendung wie in 21, aus der dann das dreitaktige Orchester-Zwischenspiel herauswächst. Mit derselben Bereitheit, geschmeidig zu verbinden und zu verkleben, folgt die führende Begleitungsmelodie der Gesangsführung des zweiten Abschnittes. Nach der klangökonomischen Gegenbe-

3) Man möchte meinen, Hasse habe für die Partie der Maddalena eine besonders schöne und grosse Stimme zur Verfügung gehabt, nach den ausnehmend grossen Intervallen, die er ihr in Rec. und Arie gibt (Duodecime!), nach dem d^2 des Anfanges und nach dieser Stelle zu schliessen.

wegung gegen die Singstimme in T. 1 (die glanzvolle Stimmlage soll schon heraustreten) gesellen sich die Geigen ihr wieder zu; doch in T. 2 schon füllen sie selbst zusammen mit den übrigen Stimmen, in T. 4 die Bässe und Bratschen allein, in T. 6 auch wieder alle Stimmen, in T. 7 die 1. Geigen allein die Gesangspausen thematisch aus. Nach einer freien Füllung in T. 8 gibt die Begleitung in der Achtelreperkussion über der Singstimmenführung ein rhythmisches Orientiv für die folgende Rubato-Partie, in der sie dann eine selbständige, elastische Neutralität wahrt und ihre, durch die harmonischen Verhältnisse gegebenen Lagen nur leicht und flüchtig verändert, sobald die Singstimme in ihren Bereich kommt. Diesem Stücke, von dem eine selbständige Bassbewegung zum Kommenden hinüberleitet, folgt wieder eine Partie engeren Anschlusses an die Stimme, T. 15—20, nur dass in T. 18 die Stimme in die Sextlage über dem Begleitungsdiskant, T. 19 die Begleitung ebensohoch über die Singstimme sich hinüberschwingt. In der Pause von T. 20 erklingt das vom Anfange bekannte Instrumentalmotiv J, zunächst in den Geigen, um dann, um die syllabisch deklamierte Stimmführung herum, abwechselnd von den „due violette" und den Violinen getragen zu werden, bis mit T. 25 wieder ein wesentlich getreuer Anschluss der Begleitung an die Stimme beginnt, der nur in T. 31 f. die von der Kadenz verlangte Unterbrechung erfährt. Nach dem Zwischenspiele, das wieder auf den letzten Ton des Gesangsabschnittes einsetzt, beginnt der Mittelteil mit der Oktavparallelführung der Singstimme mit den geteilten Bratschen (T. 1/2), nach Ausfüllung der Pause am Ende von T. 2 durch die Bässe übernehmen dann die Violinen wörtlich den melodischen Gang der Stimme (T. 3/4), und nach abermaliger Pausenfüllung durch die 2. Geigen und Bässe kehrt in T. 5—8 das schon bekannte Wechselspiel von Bratschen und Geigen mit dem Motiv J um die auf einem Tone feststehende Singstimme herum wieder. T. 9 führt wieder Begleitungsmelodie und Stimme zusammen, und von nun ab herrscht bis auf den Schlusstakt 20, wo das Orchester-Zwischenspiel in den letzten gesungenen Takt hineinklingt, völlige Uebereinstimmung des Begleitungsdiskants mit der Singstimme; Erwähnung verdient in diesem Zusammenhange nur noch die füllende melodische Heraufführung der Bässe in der Pause des 15ten Taktes. In dem um 2 Takte gekürzten Anfange des Dacapos treten dann, nach nur einmaligem Austausch des J-Motivs zwischen Geigen und Bratschen, die ersteren unter dem Hauptthema der Singstimme zurück, um mit dem 5ten Takte (vom

Anfang gerechnet dem 7ten) wieder den alten Weg zu beschreiten. Zusammenfassend lässt sich also vom Verhältnis der führenden Begleitungsmelodie zur Singstimmenführung in dieser Arie sagen: mit Ausnahme von T. 1—4 (die nicht in den strengen melodischen Satz der Singstimmenführung gehören), ferner Takt 13/14, wo die Singstimme erst allein gelassen und dann kontrapunktiert wird; dann im 2ten Abschnitte T. 1, wo ebenfalls ein Kontrapunkt vorliegt, dem Rubatostücke T. 9—13, wo die Begleitung eine abwartende Haltung einnimmt, und T. 21—24, wo das selbständige Spiel mit dem J-Motiv wiederkehrt; mit Ausnahme endlich der TT. 5—8, wo die Begleitung mit dem gleichen Motiv spielt, ist die bestimmende melodische Hauptader der Begleitung (zu allermeist die oberste Stimme) eng an die Singstimmenführung angeschlossen, nicht ohne dabei selbständig ein Uebriges zu tun durch ausdrucksvolle Füllung der innerhalb der Hauptabschnitte gelegenen Gesangspausen, und zwar fast ausnahmslos in Wendungen des Hauptthemas; aber wesentlich ist der Anschluss an die Singstimme hier noch enger als in „Raggio di luce", wo die Begleitung ihr instrumentales Motiv doch in ausgiebigerer Weise selbständig verarbeitete, während hier das J-Motiv in der Begleitung nur einigemale beiläufig wiederholt und keineswegs weiter verarbeitet wird.

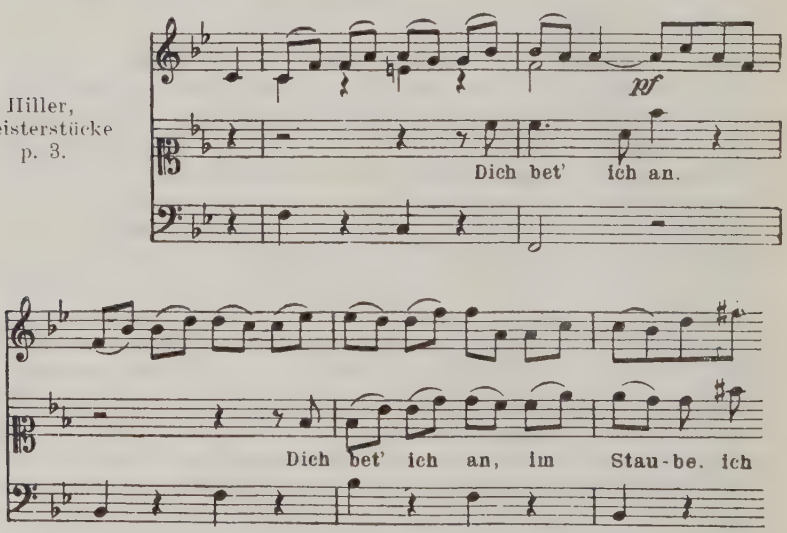
So ist also in beiden Arien die Oberstimme der Begleitung in der grossen Hauptsache aufs engste an die gehaltvolle, rhythmisch und melodisch fertige Gesangsführung angeschmiegt. Der Oberstimme aber folgen wiederum die übrigen Stimmen in wesentlich notwendiger Folge, nicht ohne melodische Selbständigkeit innerhalb des einzelnen Akkordes, doch den von der Singstimme ausgehenden harmonischen Geboten willig sich fügend. Das ist garnicht gut anders möglich, denn diese Gebote sind bei der ausladenden, bestimmten Führung des Gesanges so kategorisch und eindeutig, dass eine Bachisch-polyphone Autonomie der einzelnen Stimmen ja ganz ausgeschlossen ist. Die künstlerische Hauptarbeit ist eben in der Singstimme geleistet.

Ich betrachte den S a t z in der Begleitung von „Raggio di luce". Da haben wir zunächst 4 Stimmen, die oberste unisono mit dem Gesange, aber die Bratsche ist mit dem „col B." kurzerhand an die Bassstimme gewiesen, die sie in der höheren Oktave mitzuspielen hat, sodass nur drei reale Stimmen bleiben. T. 1—5 nun gehen die zweiten Geigen in Terzen mit der Bass- bezw. Bratschenstimme, von T. 6 aber schliessen sie sich der

Oberstimme an, der sie bis T. 13 in Terzen und Sexten folgen, während die Bratschen geteilt die Oktave g—g^1 durchhalten. Die Bässe geben mit der ersten Note eines jeden Taktes den aus der Melodie sich ergebenden Akkord an, bewegen sich aber dazwischen im T. 1—5 durchaus selbständig in durchlaufender Achtelkette; T. 6—13 bleiben sie wie die Bratschen harmonisch wesentlich stehen, sodass die Oberstimme wie auf einem festen Gerüste fortschreitet, doch durch ihren Rhythmus und den eigensinnigen melodischen Sprung g—G treiben sie den Satz dennoch vorwärts. Nun in T. 14 tritt die Begleitung von der Melodie zurück und begnügt sich, die Singstimme auf Akkorden zu tragen. Den Achtelrhythmus festzuhalten, werden die Akkorde achtelweise wiederholt, und um störende harmonische Reibungen der in Stufen laufenden Singstimme mit Akkordtönen zu vermeiden, werden in der zweiten Geigenstimme leichte melodische Konzessionen gemacht (T. 15/16). In Takt 17 vertrauen sich die beiden Geigen wieder der melodischen Führung der ersten an, der sie in akkordeignen Tönen folgen, während die Bratschen schon wieder seit T. 13 col Basso gehen. Der Bass setzt dem charakteristischen Hinauf und Herab der Singstimme und Geigen mit der Bratsche standhaft ein d entgegen, und ihrem ruckweisen rhythmischen Fortschreiten ruhige Noten auf betontem Taktteile, wodurch der Charakter der melodischen Linie aufs Klarste heraustritt. Erst in T. 21, wo die Singstimme wieder flüssig wird, wird es auch der Bass, der gegen ihre abwärtsgleitende Sechzehntel eine Gegenbewegung in Achteln macht, dann aber in der Kadenz mit ihren beruhigten Vierteln in gleichen Werten zusammenstimmt; darüber aber ist in die melodisch sich unisono emanzipierenden Oberstimmen eine Unruhe gekommen, die dann zum Ritornell führt. Eine Transposition des entsprechenden Stückes im ersten Abschnitte ist der Begleitungssatz in T. 1—11 des Durchführungsabschnittes. Nun folgt das Wechselspiel von Singstimme und Begleitungsmelodie, hie Durchführung von motivischem Stoff aus dem Gesangsthema, hie Durchführung eines Ritornellmotivs, unter dieser stark gekräuselten Oberfläche aber hält Bratsche und Bassstimme die fundamentalen Akkordtöne, natürlich nun nicht plötzlich in Halben schleichend, sondern in wiederholten Achteln mit den treibenden Diskanten Schritt haltend. Aus dem Folgenden sei nur noch T. 40—42 hervorgehoben, wo durch Verstummen der Bässe auch satzlich eine gewisse Spannung auf den nahen Höhepunkt bewirkt wird. Es gibt nun natürlich in Hasses Oratoriumsarien nach links

und rechts Abweichungen von diesem Typus, Beispiele noch innigeren homophonen Anschlusses an die Gesangsmelodie, andererseits solche selbständigerer Begleitungsmelodik, Beispiele geistreicher Nachahmung zwischen Singstimme und Begleitungsdiskant u. a. m. „Caro mio Dio" gehört neben vielen anderen melodisch ruhig hinfliessenden Stücken trotz manchem geistvollen polyphonen Zuge innerhalb des Begleitungssatzes zu der ersten Gruppe, in der zweiten sind besonders die Bassarien zu nennen, daneben aber sonstige Ausnahmen hauptsächlich tonmalerischer Art, wie die Arie „Fronti a sorso" im Cantico u. a. Aus der dritten Gruppe ist z. B. der Anfang des zweiten Abschnittes der Arie „Enigma" aus der Caduta zu nennen, wo die Geigen das Thema in der Unterquart spielen und die Singstimme zuerst zurücktritt, dann nachahmend sich wieder in die Hauptrolle einsingt:

Hiller, Meisterstücke p. 3.

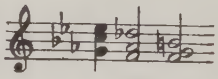


Der allgemeine Charakter dieser Begleitungs-Setzart ist nun auch nicht Hasse allein zu eigen. Zwischen ihr und der Vincischen oder Fischiettischen z. B. vermag ich keinen wesentlichen Unterschied zu erkennen. Von anderen Neapolitanern aber (so Porpora, Jomelli, Galuppi u. a.) unterscheidet sich diese Setzart durch die vorzügliche Balance zwischen ökonomischer Bescheidung und innerem musikalischem Gehalt, sie ist nie musikalisch arm, sie arbeitet nicht mit billigem

Füllsal von schnellen gebrochenen Akkorden, wie Porpora oft und Galuppi gelegentlich, sondern gebraucht jede Note mit Grund und Absicht, malt mit spitzigem Pinsel interessante, wesentliche Linien, und nicht breite Engrosflächen; dabei ist aber alles Ueberflüssige vermieden und mit Sorgfalt alles, was die Hauptsache, die Singstimmenmelodie wie bei Jomelli stören und übertönen könnte, von ihr ferngehalten. Die stilgemässe Aussetzung des Generalbasses ändert natürlich wesentlich nichts an diesem Verhalt.

Dass die Harmonik nun nicht schwülstig und buntscheckig sein könne, ergibt sich nach allem bisher Gesagten von selbst. In T. 1—13 von „Raggio di luce" kommen als Grundharmonien nur Tonica und Dominantakkorde in Urform und Umkehrungen vor, als Durchgangsharmonien der V7-Akkord, der 7-Akkord und der 6-Akkord der II. Stufe, sämtlich in C-dur. In T. 13 kommt zum ersten Male mit erfrischender Wirkung der Unterdominantakkord, in Urgestalt und alteriert, um im T. 14 zur Dominant zu leiten; in dieser nun wird die Harmonie befestigt durch weitere Modulation nach der V von G-dur, wieder über die Unterdominant, wörtlich und alteriert, von G; T. 17—20 liegen auf dem V 7-Akkord von G, T. 21 bringt die Lösung in die Tonica G-dur, worauf die Kadenz in G-dur IV 6 — $V\frac{6}{4}$ — V 7 — VI — IV — $V\frac{6}{4}$ — V 7 — I mit dem spannenden Trugschluss vor dem eigentlichen Ganzschlusse herabfällt. Nach G-dur transponiert, finden wir in T. 1—9 des Durchführungsabschnittes die Harmonien des Anfanges. Das nun wiederkehrende C-dur hat mittlerweile den Reiz des Neuen wiedererlangt; mit dem V7-Akkord T. 9 eingeführt, wird es in T. 12 zuvor durch die Subdominante sicher gestellt, ehe es sich den übrigens unerheblichen Modulationen der Durchführung anvertraut. In T. 13 geht der Satz in die Dominante, gleichsam sich zum Sprunge bereitend, um sich nun 4 Takte lang im C-dur-III6-Akkord festzuhängen, von da für 4 weitere Takte eine Sprosse höher in den d-moll-III6-Akkord zu springen, und nun (T. 22 ff.) von Takt zu Takt die Harmonie zu wechseln: von G-dur $\frac{6}{5}$ geht es nach G-dur I, von da wieder nach C-dur III6 und VII6, um in T. 26 in C-dur-Ton. zu münden und sich mit dem Ganzschlusse (T. 27/28) zu beruhigen. Nun wird die Grundtonart nirgends mehr verlassen. Tonica und Dominant mit und ohne Septime wechseln in Umkehrungen und Urform ab, dazwischen bringt einmal die Unterdominante Abwechselung; der Schluss ist, transponiert, wesentlich der des

ersten Abschnittes: C-dur IV — V $\frac{6}{4}$ — V 7 — VI — IV — V $\frac{6}{4}$ — V7 — I. Aus dem in a-moll stehenden Mittelteile seien der querständige Terzvorhalt T. 8 und T. 18/19, die textcharakteristischen Dissonanzen genannt, welche entstehen, indem die Oberstimme im Rubato aufsteigt, während der Bass in Sexten auf den betonten Taktteilen um je ein Achtel nachhinkt. Diese Harmonik ist für Hasses Arienbegleitung typisch, sowohl im Einzelnen wie im Gesamtverlauf. Im Einzelnen kann von ihr gesagt werden, dass sie dem von der Singstimme ausstrahlenden Zwange durchaus eindeutig gehorcht, deren Absichten aber auch selbsttätig geschmeidig unterstützt. Wo es für die melodische Bewegungsfreiheit einer spielerisch konzertierend geführten Oberstimme aus Diskretion angebracht oder durch affektive Stauung begründet ist, hält sie nur die notwendigsten Grundharmonien, wo aber der Affekt ihre Mitarbeit wünschenswert macht, unterstützt sie die Singstimme im Ausdruck durch charakteristische Akkorde oder schnelleren Harmoniewechsel, sodass auch hier eine erfrischende Mannigfaltigkeit in Gegensätzen von Stark und Schwach, von Bewegung und Ruhe waltet. Von charakteristischen Akkorden fällt (wie in allen Hasseschen Formen) neben den üblichen Septimenharmonien und dem Sextakkord über der IV. Stufe in moll mit verminderter Sext:



der querständige durch Vorhalt zur Septime der # IV Harmonie entstandene Akkord auf: $\frac{7}{5}$ $\frac{-}{3}$

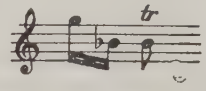
auch mit doppeltem Vorhalt:

doch schon durch die Tonalität und modulatorische Sparsamkeit der Gesangsführung dirigiert, bewegen sich sowohl die melodisch belebten Partien sowie der ganze harmonische Verlauf in ästhetischen Grenzen von einer Strenge, die vom heutigen Komponisten meist als unerträglicher Zwang empfunden

würde; einer Strenge, die aber für den enormen musikalischen Reichtum und die Tummelfreiheit der Singstimme ein ganz notwendiges Gegengewicht bildet. Innerhalb der einzelnen Abschnitte herrscht vollkommene Tonalität, die Modulationen aber vollziehen sich mit einer Allmählichkeit und Sicherheit, dass das Gefühl, auf schwankem Boden zu gehen, nirgends aufkommen kann, sondern nur das Empfinden angenehmer Erfrischung geweckt wird. Die leichte modulatorische Schattierung der Durchführung bringt im Grunde gar keine wesentlichen Modulationen, sondern nur mehrdeutige leitereigene Akkorde der Grundtonart in Verbindungen, die sie nichtleitereigen erscheinen lassen, doch das alles so vorsichtig und so kurz, dass der Boden der Grundtonart dennoch kaum verloren wird; es ist nur eine leichte Entfernung vom Boden, wie beim Schreiten mit der völlig bewussten Sicherheit beim Heben des einen Fusses, dass der andere alsbald wieder die Erde berühren wird. Nach den Tonartenverhältnissen: Uebergehen des ersten Abschnittes in die Dominant, Rückkehr des zweiten Abschnittes vor der Durchführung in die Grundtonart, die nun bis zu Ende bleibt, dann Herrschaft der parallelen Molltonart im Mittelsatze, sind dieser Arie andere gegenüber zu stellen, die an denselben Stellen nicht in die Oberdominant, sondern in die Unterdominant gehen, während die Mittelsätze bald in der Unter-, bald in der Oberdominant, bald in der parallelen Dur- oder Molltonart, bald in der Tonart des Hauptteils stehen. Modulationen ausser der genannten obligaten und den unbedeutenden der Durchführung kommen vor, aber selten; so moduliert z. B. in der Arie „Veggo ben io" in der S. Elena II schon die erste Phrase des Themas nach der Obersekund. Diese Harmonik ist formal wiederum ebensowenig Eigentum Hasses als die hier detaillierte typische Schlussformel, die über Haydn und Mozart sich im weitesten Umfange in die moderne Musik hinübergerettet hat.

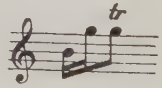
Die Sonderbetrachtung der gesamten Begleitung als selbständig ausdrückender musikalischer Einheit ist leicht erledigt. Die wirklich begleitenden Teile sind in ihrer musikalischen Konsistenz von der Singstimmenführung aus bereits wesentlich begriffen: bleiben in der Hauptsache nur die nichtbegleitenden Teile, d. h. die Ritornelle und ihr Verhältnis zu den begleiteten Partien zu berücksichtigen. Die aber sind wiederum nur Episoden in der Arienform. Die Einleitung von „Raggio di luce" stimmt in T. 1—8 wirklich mit dem besprochenen Thema überein; in T. 9 beginnt die Ab-

weichung: der Halbschluss bringt einen Einschnitt hinein, es folgt etwas Neues, und zwar eine dreiteilige Sequenz, in der das uns aus der Arie in Umkehrungen und Kombinationen schon bekannte Motiv:



verarbeitet ist mit anschliessender Coda, zusammen eine achttaktige Phrase, der eine dreitaktige Phrase folgt, gleichfalls eine dreiteilige Sequenz über Kombinationen des bewussten Motivs in der Umkehrung mit Coda, und auf der letzten Thesis dieser Phrase setzt eine sechstaktige, mit Echo anfangende, spannende Erweiterung ein, die mit resolutem Ganzschlusse endet. Wir haben also einen dreiphrasigen abgeschlossenen melodischen Satz vor uns, die erste Phrase ist aus dem zweifellos früher erfundenen Gesangsthema genommen, der Rest im Verhältnis zur Singstimmenführung motivisch selbständig, sehr lebhaft in der krausen glitzernden Melodie, und relativ lebhaft in Harmonik und Satz. Das erste Zwischenspiel setzt im letzten Takte des ersten Gesangsabschnitts ein, und zwar mit dem vokalen Kopfmotiv:

doch, wie früher bemerkt, erklingt schon 3 Takte vorher das Instrumentalmotiv:



über der Singstimme, und nun bringt auch das Ritornell nach jenen 2 Takten dies Motiv. Indem dies Zwischenspiel auf der letzten Thesis der Gesangsmelodie einsetzt und wesentlich nur den Gehalt der letzten 5 Begleitungstakte in ebenso vielen Takten wiederholt und mit dem resoluten Ganzschlusse des 1. Ritornells abschliesst, so gibt es sich vielmehr als kurzes Nachspiel zum ersten gesungenen Abschnitte. Aehnlich das dritte Ritornell im Verhältnis zum Durchführungsteile: es wiederholt zwar nichts vom Vorausgehenden, in dem es durch Erklingen des Instrumentalmotivs wiederum vorbereitet ist, ist

sogar in seinem Hauptbestande von dem Gesangsteil durch 3 überleitende Takte getrennt, hat aber von Anfang bis zu Ende entschiedenes Gefälle zur Kadenz und ist im Grunde nur eine melodisch interessant gemachte Weiterausspinnung der Kadenz; es ist gewissermassen mit der Möglichkeit gespielt, die federnde Tür zuschnappen zu lassen, erst wird sie zu kleinen Zwischenräumen gelüftet, dann in grossen und noch grösseren, bis sie kräftig zufällt. Der Mittelteil hat weder Vor- noch Nachspiel, nach seinem Abschlusse setzt sogleich wieder in C dur das Einleitungsritornell ein, das nur in der zweiten, auf das Instrumentalmotiv gestellten Hälfte zu 7 Takten zusammengeschrumpft ist, und in T. 5 durch eine neue Feinheit überrascht, indem die Bratschen das Kopfmotiv bekommen. Somit gruppieren sich die Ritornelle deutlich um den Dacapoteil und suchen den ins Licht zu stellen. Nun hatte ich festgestellt, dass das instrumentale Motiv, das in den Ritornellen so grosse Bedeutung hat, auch in der Gesangsbegleitung nicht ohne Belang ist: ausser an den Uebergängen zum Ritornell und ausser gelegentlicher kontrapunktischer Verwendung im Mittelteile (auch in den 16tel-Figuren der Violinen in T. 5 und 7 des Durchführungsteils könnte man seine Spur finden) spielt es in der eigentlichen Durchführung eine nicht unwichtige Rolle, es wird über der Durchführung eines Motivs im Gesange selbstständig förmlich durchgeführt. So sehen wir denn in dem gesamten Orchesterpart ein festgefügtes musikalisches Ganze, das sich um die primäre Gesangsstimme schliesst, eine Musik mit selbständig durch das ganze Kunstwerk durchgeführtem instrumentalem Motiv, somit bei aller inhaltlicher und formaler Unterordnung unter die führende Gesangsstimme ein interessantes kunstvolles Gebilde. Die Arie „Caro mio Dio" zeigt einen in der Hauptsache ähnlichen Sachverhalt (wenn auch hier das Instrumentalmotiv weniger zur Geltung kommt), und so die durchschnittliche Hassesche Oratoriumsarie. Auch hier ist es nicht eine formale Neuerung, die Hasses Bedeutung ausmacht, sondern die geniale Erfindung und Verarbeitung des motivischen Stoffes unter Wahrnehmung der sekundären Bestimmung der Orchesterbegleitung wie ihrer möglichsten künstlerischen Sonderbelebung. Hier, in dem Aneinander von Begleitung und Singstimme stecken eben vor allem jene „unerwarteten Feinheiten", die Hiller meinte. Von den übrigen von ihm gerühmten Feinheiten des Instrumentalsatzes tritt hiergegen die „canonische Nachahmung" in der Soloarie in den Hintergrund, während die „sanft auffallenden Wendungen" der Instrumente

gegen einander als würzende Seiten- und Gegenbewegungen wohl allgemein zugegeben werden dürfen Allgemein wird die Hillersche Bemerkung: „das heisst Mannigfaltigkeit mit Einheit verbinden" nach vorstehender Betrachtung wörtlich für wahr gelten müssen.

In der Instrumentation der Hasseschen Oratoriumsarien stellt der Manier der Zeit gemäss durchweg der Streichkörper, erste und zweite Violinen, Bratschen und Bässe, den notierten Grundstock dar, wozu der auszusetzende Cembalopart harmoniefüllend hinzutritt. Stellen, wo das Cembalo allein begleitet, kommen in der Arie nur im Daniello vor. Die Blasinstrumente sind zunächst allgemein nur als Ripienstimmen angewandt. Schon Hiller macht darauf aufmerksam, dass diese Zusetzung von „blasenden Füllstimmen" natürlich nicht wahllos erfolgt, sondern mit Hassescher Sparsamkeit je nach Beschaffenheit des Inhaltes. Nur ist leider die Notierung dieser Ripienstimmen nichts weniger als konsequent, sodass wir uns heut nicht wörtlich an sie halten dürfen. So stösst man z. B. in dem Berliner Exemplar der Deposizione auf die Vorschrift „senza oboi", ohne dass vorher Oboen vorgeschrieben wurden. Darüber wird im folgenden Kapitel der vollständigen Arbeit einiges weitere gesagt. Hier ist festzustellen, dass die ausdrücklich notierten Bläserfüllungen stets einem Zwecke dienen und sich von der Masse der Zeitgenossen, auch der bedeutenderen, immerhin durch grössere Genauigkeit und durch sparsameren, bewussteren Gebrauch der Hörner unterscheiden. Die meist verwandten Bläser sind in den Arienbegleitungen: Flöten, Oboen, Fagotte, an zweiter Stelle kommen die Hörner, dazu in der S Elena II einmal Englisch Horn, Trompeten und dazu Pauken.

Zu selbständigem Reden gebracht jedoch sind auch die Bläser in konzertierenden Stellen. In den Venezianischen Frühoratorien finden wir, man kann sagen merkwürdigerweise, kein solistisches Hervortreten einzelner Instrumente, erst im Daniello wird das Violoncell in „Caro ahime" konzertierend angewandt, im gleichen im Cantico I, wo es einmal mit dem Bass ohne Cembalo auftritt, das andere Mal mit dem Arciliuto und Streichorchester zusammen. Ebenfalls im Cantico I begegnet uns zum ersten Male das solistische Heraustreten der Flöte, die Hasse bezeichnenderweise als konzertierendes Instrument vor allen anderen bevorzugt: hier trägt sie mit den ersten Geigen allein das zarte Ritornell der Arie „Venticello" vor; in „Era amor" in den Pellegrini sind die Flöten teilweise selbständig

geführt, doch erst in der Conversione spielen sie wieder eine wirklich bedeutendere Rolle, in der Arie „Piangero“ und besonders in „Piange“. Solistisch sind ferner an geeigneten Stellen die Violen („a due Violette“) in der Deposizione verwandt, also alles Instrumente, die den Klang der Singstimme nicht beeinträchtigen. Horn und Fagott, die bei den Zeitgenossen öfter konzertieren, treten nicht hervor, wie denn Hasse auch in der Instrumentation seiner Arien allem unnötig Robusten aus dem Wege geht, ohne doch wirklich nötige Kraftaccente zu verabsäumen, wie z. B. Dracilianos Arie „Del Calvario“ in der S. Elena II beweist[4]).

Ehe ich auf die formalen Neuerungen in Hasses letztem Oratorium zu sprechen komme, habe ich einige Worte über die Schicksale zu bemerken, welche die soeben ästhetisch beleuchtete dreiteilige Arie im Oratorium nach Hasses Hauptwerken erlebt hat. Galuppi und Jomelli, die bedeutendsten jüngeren Nebenmänner Hasses, pflegen sie wesentlich unverändert weiter Doch bei der folgenden Generation macht sich das in der Oper schon vorher fühlbar gewordene Bestreben geltend, die nach ihrer Hochblüte zum Schema erstarrte Form zu lockern Die äussere Dreiteiligkeit bleibt bis zum Ende des italienischen Solo-Oratoriums bestehen. Doch der dritte Teil, der bei Hasse und auch bei Majo und Mozart noch gleich dem ersten ist, entfernt sich allmählich immer mehr von dem musikalischen Verlauf des ersten. Haben wir schon in der Hasseschen regulären Form bei der Wiederholung des ersten Teils mit neuen und reicheren Auszierungen zu rechnen als beim ersten Male, so besteht die Abweichung des dritten vom regulär zweiteilig gebauten ersten Satze bei Naumann auch wesentlich nur in einer fixierten reicheren Kolorierung. Der Italiener Guglielmi, der Deutsche Haydn geben die Zweiteilung innerhalb der Ecksätze auf und komponieren die dritten Sätze neu, Guglielmi noch auf das Thema des ersten Satzes. Daneben

---

4) 1793, als Hasse schon der guten alten Zeit angehörte, schrieb Bertuchs Journal der Moden in einer lesenswerten Abhandlung „Ueber die Mode in der Musik“: „In jener Zeit (vor 50 Jahren) brauchte man die Blase-Instrumente selten; jetzt viel. Die wichtigste Ursache des selteneren Gebrauchs war wohl, man hatte sonst jämmerliche Ausüber auf diesen Instrumenten. So wie die Ausübung an Kräften wuchs, so stieg der mehrere Gebrauch, doch dekorierte man immer nur wenige Stücke in grossen Werken damit. Die besseren Virtuosen und vorzüglichere Ausführung ist also Gewinn für die jetzige Kunst, aber das ewige Pfeifen, Quäken, Tüten, Lispeln benimmt doch auch dem Ganzen viel. Die Sing-Komponisten sollten sich hierin Gluck und Hasse, die Instrumental-Komponisten Haydn zum Muster nehmen.“

kommen noch verschiedene Freiheiten vor, Majo komponiert den Mittelteil der ersten Arie in „Gesù sotto il peso della Croce" als begleitetes „Recito." mit einer Fermate am Schlusse, Naumann führt in die Arie „Viva fonte" seiner S. Elena den Chor ein, womit Versuche bezeichnet sind, dem absterbenden Organismus der neapolitanischen Arie durch Abwechselung neues Leben zu geben, sie den übrigen Tonformen des Oratoriums anzunähern. Auch Hasse, anpassungs- und entwickelungsfähig wie er war, nahm selbst an diesen Bestrebungen teil, die Form, die er selbst mit klassischem Inhalte gefüllt hatte, weiterzubilden In der zweiten Bearbeitung des Cantico komponiert er die Arie „Vago sole" und „Perfidi" dreiteilig durch, sodass der dritte Satz zwar das Thema des ersten hat, aber in der Folge wesentlich anders lautet; in der Arie „Tutte all invito" führt er frei einen Chorrefrain ein, verzichtet ganz auf die Zweiteiligkeit der Ecksätze, wie auch die dritten Teile verschiedener anderer Arien des Cantico II einteilig sind, überdies stellt er hier den dritten Teil in die Tonart der Obersekund zum ersten Teile (H-dur gegen A-dur!). Das im Cantico II wie bei Naumann ausdrücklich vorgeschriebene Einsetzen der ohne Orchestereinteilung beginnenden dramatischen Arie „in Cadenza" des Recitativs braucht wohl nur als Notationsfortschritt betrachtet zu werden, gerade wie der Einsatz der Recitativ-Ritornelle „sulla parola" der Singstimme und der Einsatz eines erregten Recitativs „in cadenza" einer Arie.

Stilistisch betrachtet ist die Arie des italienischen Solo-Oratoriums noch weniger über Hasse hinausgekommen, als formal. Sieht man von individuellen Unterschieden der einzelnen Tonsetzer und von den Unterschieden zwischen Deutsch-Italienern und reinen Italienern ab, kann man Neues im Stil der kurzen folgenden Lebensfrist der Gattung kaum erkennen. Insofern also klassische Werke der Art nach Hasse und auf Hasses Schultern nicht entstanden, ist der anregende Wert der Hasseschen Arie im Oratorium gering, vielmehr bezeichnet sie eine Erfüllung, einen Endpunkt längerer Entwickelungsreihen, eine aus dem Vorhergehenden und in ihrem eigenen Bestande, wie sie uns soeben vor Augen trat, am besten zu erfassende Kristallisierung musikhistorischer Prozesse, von der direkt weitere Produktion so wenig mehr ausgehen konnte, wie von Beethovens Sinfonien. Inwiefern Hasses Arie indirekt auf die Gestaltung des deutschen Oratoriums der Folgezeit, etwa von Schicht und Haydn ab, geübt haben mag, kann hier nicht erörtert werden.

§ 4.

Die Solo-Ensembles.

Der Solo-Ensembles sind wenige in Hasses Oratorien, Duette kommen im ganzen 4 vor: im S. Petrus „Jesu mea pax", im Daniello „Vedi l'aurora", in den beiden S. Elena „Dal tuo soglio"; Terzette: im S. Petrus „Amor meus", im Daniello „Morte, si", in den beiden Cantico „E onor a Dio". die Soloquartette und -Quintette in Chorlauden ungerechnet,

Der Form nach sind die Duette regelrechte dreiteilige Dacapo-Arien. Von den Terzetten hat nur das aus dem Daniello die neapolitanische Arienform, das aus dem S. Petrus und das aus dem Cantico gleichen regulär gebauten Arienecksätzen ohne Mittelteile.

Dem Stil nach trägt das Terzetto „Amor meus" aus dem S. Petrus von allen genannten Ensembles am wenigsten Ensemblecharakter, indem der erste Sopran die förmliche Rolle eines Vorsängers hat und die übrigen Stimmen nur an den Schlüssen der zweiten Abschnitte einfallen. Ein wesentlicher Unterschied von der Solo-Arie liegt wohl nur im Fortfall der grossen Kadenz, deren Stelle als Höhepunkt durch Klangwirkungen, Wechsel des sanft-volltönig in Sextakkorden herabgleitenden Stimmenterzetts mit unbegleiteten einstimmigen Violinmelismen eingenommen ist; dagegen sind auch die wenigen Takte vollen Terzetts vollkommen homophon, die oberste Stimme führt die Melodie und die übrigen folgen ihr im akkordischen Zusammenklange.

Wesentlichere, wenngleich unauffällige Ensemble-Züge zeigen die Duette, nämlich Vorhalte und Nachahmungen zwischen den singenden Stimmen. Dass die Pflicht des willkürlichen Kolorierens im Duett nicht fortfällt, geht aus Hillers Ausgabe der Meisterstücke hervor, doch sind ipsa re hierfür schon engere Grenzen gesetzt als in der Arie.[5]) Die Herrschaft der Singstimme ist in diesen Duetten ebenso gross wie in der Arie, besonders im instrumentalen Betracht vielleicht noch grösser: die Begleitung ist aufs allerbescheidenste Mass beschränkt, in „Vedi l'aurora" besteht sie sogar im blossen Generalbass; der Klang der Singstimme hingegen kommt in allen zu schönster instrumentaler Geltung, musikalisch und klanglich gewürzt durch die vorgenannten

[5]) Cf. Hiller, Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange p. 104. Auch Kapitel 4 der vollständigen Arbeit.

Feinheiten, im grossen ganzen aber in homophonem Gesange, melismatisch in Terz- und Sextparallelen dahinfliessend. Charakteristisch für die Vokalität der Hasseschen Kompositionsweise ist, dass die canonischen Nachahmungen nur zwischen den Singstimmen vorkommen, während die Begleitung mit dem Gesange ausser im Ritornell motivisch nicht vom selben Tische essen darf. Dass in den beiden Terzetten „Morte, si" und „E onor a Dio rendete" die Singstimmen zu festerem Satze verwoben sind, ist nach dem über „Amor meus" Gesagten leicht zu folgern. Auch die Begleitung wird in den beiden polyphonen Terzetten polyphoner und setzt der Singstimmenführung in „Morte, si" auch ein eigenes charakteristisches Motiv entgegen in einer Durchführungsweise, die sich von der in der Musterarie „Raggio di luce" beobachteten durch intensivere Durchdringung aller Teile der Form unterscheidet. Die Instrumentation der Solo-Ensembles ist die bekannte, Streicher und Cembalo, nur in den zweiten Bearbeitungen spielen füllende Blasinstrumente mit, in dem zarten Duett der S. Elena Flöten und Oboen, in dem monumentalen Terzett im Cantico II Hörner und Oboen.

§ 5.

Die Chöre.

Die Betrachtung der Chöre in Hasses Oratorien ist im Vergleiche zur voraufgehenden und zeitgenössischen Produktion besonders erfreulich. Selbst bei Alessandro Scarlatti gehörte ein Chor beim Schlusse eines Oratoriumsaktes oder gar des ganzen Oratoriums keineswegs zur Regel. Zwar sahen wir bei ihm noch Reste der alten Turba nachspuken, im Recitativ der S. Teodosia vereinen sich die Dialogführenden zum dramatisch bewegten Ensemble, doch ist dies ein vereinzelter Fall. Die vorhandenen Lauden aber sind sehr gediegen, ebenso die einzige mir bekannte Lauda von Gasparini. Auch die Scarlatti nächstfolgende Generation schreibt öfters Oratorien ohne einen einzigen Chor, und den Platz der Lauda nimmt öfters ein Duett ein; der Grund wird wohl zum Teil in der Beschaffenheit der zur Verfügung stehenden Chöre liegen. Und obgleich die Wiener Hofkomponisten Caldara und Porsile recht schöne, obgleich auch Porpora gelegentlich nicht unebene Chorlauden schuf,

so wird man allgemein doch wohl von einem Verfall der Chormusik im Oratorium zu Anfang des 18. Jahrhunderts reden müssen. Während einerseits einem im Sologesang fußenden Dramatiker wie Leo z. B. die Vollchöre der S. Elena al Calvario oder der Morte d' Abele misslangen, sehen wir schon vorher bei Lotti sich eine neue, den neuartigen Verhältnissen angemessene Chorform bilden: in den beiden Lauden des „Voto crudele" beginnt das Solo einer Singstimme eine bedeutendere Rolle zu spielen, während der Chor in den Hintergrund rückt.

Hasses Reform des Oratorium-Chors ist keine einseitige Reaktion zugunsten der älteren, rein choralen Setzweise der Scarlatti und Caldara. Den letzten Endes solistischen Charakter der Kunst der zweiten neapolitanischen Schule verleugnet er auch hier nicht, während aber für Leo eben dieser Charakter eine Not bedeutete, hat Hasse ihn zur Tugend zu machen gewußt: das wirkliche Solo nutzt er in Chorstücken mit feinem Klangsinn und Takt zu instrumentalen und musikalischen Kontrasten, während ihm in den überwiegenden Tuttistücken die neapolitanische Homophonie die engste Anschmiegung an das Wort und klarste übersichtlichste Setzweise ermöglicht, ohne ihn doch unmotiviert in ihr chorwidriges Extrem zu ziehen, wie das einem Galuppi und Späteren begegnete.

Nur in einem Stücke lässt Hasse einen herrschenden Sologesang durch den Chor glossieren, nämlich in der Arie „Tutto all' invito" im Cantico II. Mehr sind der Nummern, in denen ein Soloensemble führt und der Chor nur refrainartig oder interjektorisch einfällt: es sind die Lauda der Virtù, wo ein Soloterzett, und die berühmte erste Lauda der Pellegrini, wo ein Soloquintett die Führung hat; das erstere im Terzett kunstvoller gewoben und in den Chorrefrains auf die Worte „amor amore" schlicht homophon das andere durchweg von raffiniert einfacher Homophonie.

Bedeutendere Solopartien als Kontraste finden sich in dem nicht minder berühmten Pilgerchor der Elena und in der ersten Lauda der Caduta; im ersten bestreiten zwei in schlichtem Liedtone einander ablösende Solostimmen den ganzen Mittelteil, in der zweiten wechselt ein arios koloriertes Tenorsolo mit einem Soloterzett von Männerstimmen ab. In der ersten Lauda der Conversione konzertiert ein Soloduett mit den Tutti, in der zweiten Lauda der Pellegrini u. a. laufen klanglich kontrastierende Soloensemblestellen unter.

Weder sie indessen noch die Soli stehen den Tuttistellen als etwas Fremdes, Unvermitteltes gegenüber, denn allen dreien ist die wesentliche Homophonie eigen, die zwar von Solo zu Ensemble und Chor zunehmend mit polyphonen Elementen durchsetzt ist, dennoch aber auch in den relativ vielstimmigsten Tuttistücken als geschmeidiger zusammenfassender Fluss zum Vorscheine kommt.

Der Stufen von Homo- und Polyphonie sind auch in den Tutti viele. Schlichteste volkstümliche Liedmässigkeit herrscht in dem Dacapoteile des vorgenannten Chors der Elena „Di quanta pena" und in der ersten Lauda der Deposizione, wo die Frauen- und die Männerstimmen, jeweils einen Melodieabschnitt alleinsingend, miteinander korrespondieren, und in dem Tutti der ersten Pellegrini-Lauda „Le porte a noi disserra". Wesentlich aus einer Melodie über schlichtem Akkordsatze bestehen auch der Einleitungschor der Deposizione, der dramatische Chor der Chaldäer „Già sale al etere" und die Lauda „La grand' opra" im Cantico I, in dem Ecksatze der ersten Lauda der Caduta „Suonin le sacre trombe", und in den genannten Chorrefrains in den Virtù und im Cantico II. Grössere Strecken schlicht homophoner Setzweise kommen auch in den Lauden der Deposizione und der S. Elena I u. a. vor als Kontraste zu den kunstvolleren Hauptpartieen. Der Hauptbestand der Hasseschen Oratorienchöre aber ist durch einen erfrischenden Wechsel zwischen einfacher harmonischer und kunstvollerer kontrapunktischer Setzweise der Singstimmen charakterisiert: bald folgen einem fugierten Einsatze homophone Strecken, und so fort, wie in Lauda II der Caduta „Quel popolo dov' è" u. a. m. Bald folgen umgekehrt einem den Text in einfachen Akkorden deklamierenden Anfange kontrapunktisch interessante Verknotungen, die aber in der Regel nur kurz sind und bald sich zur Kadenz lösen, wie z. B. in der zweiten Lauda der Conversione. Die allgemein polyphon gehaltenen Stücke, die beiden Chöre des Daniello und der Schlusschor der Pellegrini, sind nur wenige an der Zahl, Fugen kommen nur im Daniello, Giuseppe riconosciuto, S. Elena I und II und in der Conversione vor. Der Vorteil einer solchen leichten, aber nicht zu leichten, elastischen Setzweise, eine subtile innere und äussere Textbehandlung, die klare Geltendmachung des Wortgedankens in Melodie, Rhythmus, Harmonie und Satz, ohne dass das Wort selbst im vielstimmigen Schwalle untergeht, äussert sich in den meisten Chören bis zur An-

schaulichkeit: ich erinnere an die malerische Wiedergabe des Gewitters in Lauda II der Deposizione mit der besonders schönen chromatischen Stelle auf „manca", wo auch der Rhythmus charakteristisch nachlässt, und an manches, worauf in den Beschreibungen aufmerksam gemacht wurde. Die feste formale Vernietung allerdings, die noch Caldara mit seinem polyphonen Stil möglich war, kann auf diese Weise kaum mehr durchgeführt werden, die Komposition der einzelnen Wortgruppen schliesst dem Prinzip der Solomelodie gemäss immer wieder mit Ruhepunkten, Halb- Trug- und Ganzschlüssen ab, und die zweiteilige Form der Lauda, die in den Texten immer noch beobachtet werden kann, kommt in den Hasseschen Kompositionen nicht immer zur Geltung; oft genug entstehen kleinere Abschnitte in wechselnder Setzweise, wechselnder Ton- und wechselnder Taktart innerhalb der grossen Teile und machen wiederum den Einschnitt zwischen diesen weniger auffällig. Typisch hierfür ist z. B. der Schlusschor in der Conversione, der aber zugleich zeigt, dass diese Verschiebung der Einschnitte keineswegs einen Mangel bedeutet, dass die formale Verzettelung durchaus nur auf dem Papiere besteht, wenn die Erfindung des Tonsetzers so fruchtbar und sein Geschmack so fein als nötig ist, um immer wieder mit Neuem zu fesseln, immer wieder erfrischende Kontraste anzufügen, und durch alle Etappen hindurch eine einheitliche Steigerung durchzuführen. Für die feinere Textbehandlung aber bedeuten Hasses Oratorienchöre einen positiven Fortschritt und beleuchten ihresteils die guten Wirkungen, die die neapolitanische Sologesangsmusik nach allen Gebieten der musikalischen Kunst, selbst nach dem ihr scheinbar widersprechenden Gebiete der Chormusik ausstrahlte, und nimmt man die trotz dieser Eigenschaft festgeschlossenen Stimmungen eines Pilgerchors oder der Pellegrini-Lauden hinzu, so darf man Hasse wohl den wirklichen künstlerischen Befreier des Textes im italienischen Oratoriumschor nennen.

Die Begleitung wechselt ebenfalls ihre Rolle gemäß der jeweiligen Setzart des Chors. In den vollchörigen und polyphonen Strecken, soweit der Chor alles sagt, was zu sagen ist, spielt sie die Gesangsstimmen in verschiedenen Lagen mit, und setzt ihnen hie und da andere Rhythmen und Haltetöne entgegen, nur ausnahmsweise Kontrapunkte oder andere Motive; wo dagegen der Chor allein keine musikalische Ganzheit bildet, sondern etwas auszudrücken übrig läßt, was

er allein nicht auszudrücken vermag, da arbeitet die Begleitung selbständig, wie in den Malereien des Schlußchors der Deposizione. Völlig getrennt aber tritt die eine oder die andere Art nie auf, das ist bei einem Könner wie Hasse selbstverständlich. Die Ritornellverhältnisse wechseln nach Maßgabe der jeweiligen Chorform und lassen sich ebensowenig wie diese durch eine nur musikalische Formel festlegen: für beide maßgebend ist der Gehalt des Textes und seine Stellung im Drama. So sehen wir z. B. in dem selig abgeklärten, lyrisch in einer Stimmung verweilenden strophischen „Le porte a noi disserra" der Pellegrini einen fertigen Liedsatz als Einleitung, dessen erster Halbsatz mit dem des Gesanges kongruiert, zwischen den einzelnen Strophen Zwischenspiele, und ein Nachspiel auf ein Motiv des zweiten Halbsatzes der Einleitung, dagegen in dem Schlußsatz desselben Oratoriums, der als tiefsinnige, pathetische Betrachtung des menschlichen Lebens sich aus stark differenzierten verschiedenfarbigen Stimmungen aufbaut, eine kurze feierliche Einleitung ohne motivischen Zusammenhang mit dem Folgenden, während das durchgehende eigene Motiv der Begleitung, das zur Geltung kommt, wenn der Chor musikalisch zurücktritt, nur einmal selbständig in einer 5-taktigen Ueberleitung heraustritt.

Das Orchester ist natürlich entsprechend voller als in den Arien, aber in der Verwendung der blasenden Instrumente nicht minder feinsinnig und ökonomisch. Sind schon die Klangkombinationen der instrumentalen Grundelemente: Chor, Solo-Ensemble, Soli, Streicher, Orgel oft in ganz genialer Weise ausgenützt, so treten auch die ev. Bläser mit jeder Note in den Dienst des jeweiligen besonderen Zwecks. Das zarte „Le porte" z. B. sehen wir neben Streichern und Orgel, von zwei Flöten und zwei Fagotten, den feierlichen Schlußchor der Conversione von Hörnern, das kriegerische „Suonin" in der Caduta von Oboen, Hörnern und Trompeten begleitet.

Der meisterliche Kompromiß, den Hasse in seinen Oratorienchören zwischen Homophonie und Polyphonie fertiggebracht hatte, und auch die guten Oratorienchöre seines Jüngers Jomelli halfen der vom solistischen Prinzip immer mehr bedrängten Chormusik des italienischen Oratoriums auf die Dauer dennoch nicht auf. Es war einmal das Schicksal der neapolitanischen Monodie, im Solo-Oratorium ad absurdum geführt zu werden. Dünner und dünner werden die Chöre, wie Werke eines Galuppi und

Majo beweisen, breiter und breiter machen sich die Soli in den Chorstücken der Oratorien selbst eines Naumann, Haydn, Mozart, Guglielmi, wenn auch Naumann und Haydn gelegentlich sehr hübsche Chöre schreiben. Im Allgemeinen darf man auch hier von einer Verflachung des neapolitanischen Oratoriums nach Hasse reden und kann Friedrichs des Großen Entrüstung über die musikalischen Hunnen und Gepiden des späteren 18. Jahrhunderts auch von hier aus verstehen.

§ 6.

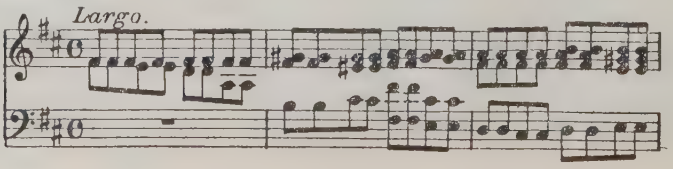
Die Instrumentalstücke.

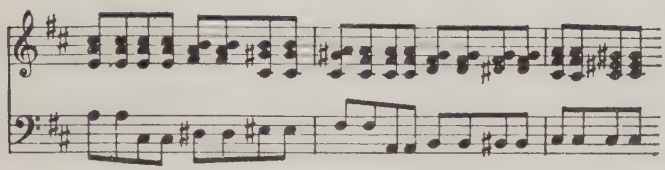
Ueber die instrumentalen Einleitungen der Hasseschen Oratorien hat vor kurzem Carl Mennicke auf p. 189 ff. seines Buches „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker" gesprochen. Seine Bemerkungen enthalten manches vom Standpunkte des modernen Musikers aus Stichhaltige, wenn sie auch mit vielen sonst bedeutenden Musikhistorikern die „Kirchlichkeit" der neapolitanischen Musik mit allzu strengem Masse messen. Wenn Mennicke meint, dass alle Opernkomponisten jener Zeit „saure Mühe haben, das echte kirchliche Milieu zu treffen", wenn ihn in Hasses Allegro-Mittelsätzen eine unpassende „Lustigkeit" stört, so ist das ein ähnliches Missverständnis, wie wenn Haydns Kirchenmusiken von Norddeutschen im Gegensatz zu dem Süddeutschen, besonders dem österreichischen Volke glattweg die „Kirchlichkeit" abgesprochen wird. „Gott der Herr spricht mit vielen Zungen", und sie alle müssen respektiert werden.

Ein Blick auf die Oratoriensinfonien der Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger weist in der Geschichte dieser Form Hasse einen bevorzugten Platz an. Alessandro Scarlatti leitete seine Santa Teodosia und das „Oratorio della Ssma. Annunziata" mit durchaus ernsten und charaktervollen einsätzigen Sinfonien in französisch pointierten Rhythmen ein; die erstere bildet zugleich die unmittelbare Einleitung zur ersten Arie, deren Begleitung mit dem gleichen motivischen Material arbeitet. Dagegen steht die hübsche Sinfonie zum S. Filippo Neri, aus einem Allegro- und einem Adagio-Satze zusammengesetzt, in keinem Verhältnisse zu dem ernsten Inhalte des Dramas. Lotti stellt seinem Voto crudele eine dreiteilige französische Ouverture voraus (Largo, Fuge mit nachschwingendem Adagio, und Presto), in der also immerhin würdiger Ernst das erste Wort spricht. Von den Tonsetzern,

die mit ihren Oratorien zwischen diesen Meistern und Hasse stehen, schrieben gediegene Oratorieneinleitungen in je einem langsamen, und einem schnelleren Fugensatze, also nach französischem Prinzip, die in Wien wirkenden Caldara und Porsile, und in Italien selbst Leo, dessen vorzüglich schöne Sinfonie zur S. Elena al Calvario in (dreisätziger) französischer Form trotz der leichteren, homophoneren Faktur des zweiten Satzes, und die italienische zur „Morte d' Abele" gleichmässig von oratorialen Tiefe und Pathos erfüllt sind. Dagegen verstossen die Vincischen und Porporaschen hübschen italienischen Introduzionen in Wirklichkeit gegen den Ernst des Gegenstandes, wenn auch die Einleitung Vincis zum „Sacrifizio di Jefta" historisch durch die melodische Emanzipation der Hörner interessiert, und wenn auch die einsätzige, marzialisch glänzende, mit Trompeten und Hörnern instrumentierte Sinfonie zum Giovanni Nepomuceno von Porpora nicht ohne einen gewissen Reiz ist.

Hasses Einleitungen haben mit Ausnahme des Daniello, der Conversione und der beiden späteren Neubearbeitungen der S. Elena und des Cantico die von Leo in der S. Elena angewandte Form: einem ernsten langsamen Satze folgt ein schnellerer leicht pointierter Satz mit successivem Stimmeneinfall und Nachahmungen, der gelegentlich mit einer kurzen Rückkehr zu Tempo und Rhythmus zur Thematik des ersten Satzes abschliesst. Doch nur im Giuseppe riconosciuto wird der erste Satz von dem punktierten Rhythmus, in ihm und in der Deposizione von der männlichen Kraft der französischen Ouvertüre beseelt, den ersten Sätzen der übrigen Sinfonien hat Hasse ein neuartiges, fromm-elegisches Gepräge gegeben. Die sanfte Reperkussion von Tönen und Harmonien spielt in der Thematik dieser Sätze eine bedeutende Rolle und gibt ihr etwas Präludierendes, allmählich Einspielendes und Breiterwerdendes entgegen der ursprünglichen Wucht und dem Rauschen der mit pathetischen Faustschlägen einsetzenden französischen Ouverturen: so im S. Petrus, in den Serpentes, Cantico I, in den Virtù, in der S. Elena I. Aehnlich führte schon Al. Scarlatti die Passions-Arie „Stesa al piè del tronco amaro" in der „Ssma. Annunziata" ein:



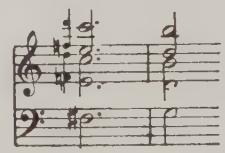


oder das Concerto Sacro „Infirmata vulnerata“ (Dent, Alessandro Scarlatti, London 1905, p. 95 teilt die Stelle mit), nur bringt Hasse in diese an Tonfall und Deklamation eines Gebetes mahnenden Reperkussionen bald durch rhythmische Variationen, z. T. mit Hilfe kurzer, längeren Notenwerten gegenübergestellter Melismen, bald durch instrumentale Feinheiten wie in den Virtù, wo Geigen und Oboen einander antworten, etwas mehr Leben in seine Themen. Ebenso wie der lyrische langsame Satz der Pellegrini-Sinfonie und wie die dramatischen des Giuseppe und der Deposizione fliessen diese Largos und Adagios homophon aus einem liedmässigen Gusse, in einem Atem über nicht mehr als „etliche 20—30 Takte“ hin, bis zum Halbschlusse in Quint oder Terz. Die darauf folgenden Sätze haben wenig mehr mit der strengen Fuge gemein als die genannten stilistischen Elemente. Durchführungen eines Themas durch die vier Stimmen sind nur episodisch, wogegen den grössten Teil der Sätze Sequenzen aus dem meist kurzen variierten und von variierten Kontrapunkten untermalten Hauptmotiv bilden. Imitation und thematische Korrespondenz (Ablösung, Umschaltung) findet in der Regel nur zwischen Diskant und Bass, oder einer mit dem Bass in Terzen oder Sexten parallel geführten Stimme statt, und zwar so, dass immer die eine oder die andere Partei melodisch führt. Viel Aufwand an musikalischer Kunst und Tiefe steckt allgemein in diesen Sätzen nicht, doch verrichten sie ihren Dienst, den stimmungsvollen Kopfsatz leicht zu kontrastieren, mit Diskretion und oft sogar mit Geist. Rechtzeitig brechen die eigensinnig sich steigernden Sequenzen am Höhepunkte ab und schlagen in einer interessanten Septimenharmonie in das Schlusssätzchen um, dass dann entweder den Ganzschluss bringt, oder im Halbschlusse zum ersten Vokalstücke überleitet.

Ein merkwürdiges formales Gebilde ist die ebenfalls langsam einsetzende Sinfonie zum Cantico II, in der zum ersten und zweiten Satze der Serpentes-Einleitung ein „amoroser“ Liedsatz und ein nun einmal wirklich „lustiges„

Allegrissimo hinzukommen, beide aus dem Kopfe des Fugenthemas entsprungen. Ich habe in der Beschreibung die drei thematisch zusammengehörigen Sätze, wie es naheliegt, als Hauptkomplex, und das erste Grave nur als Einleitung dazu aufgefasst. Ob so oder anders gruppiert, ein in der Stimmung zusammengehöriger Organismus ist das übrigens recht freundliche Stück in dieser Gestalt nicht mehr, und das ist bei Hasse befremdlich.

Auch für die allegro beginnende Einleitung zum Daniello ist mir weder bei Hasse, noch einstweilen bei irgend einem anderen Oratorien-Komponisten der Zeit ein formales Gegenstück bekannt; es ist eine straffe Allegro-Fuge mit nachschwingendem kurzen Largo, eine den Wiener Oratoriensinfonien geistesverwandte, ernste, gesinnungstüchtige Musik. Dagegen ist die Einsätzigkeit der Sinfonie zur Conversione keine absolute Neuerung, sondern von Al. Scarlatti in den genannten Oratorien S. Teodosia und Ssma. Annunziata vorgebildet. Ebenso ernsthaft dramatisch wie dieses lebhafte, in modulierenden Sequenzen sich steigernde Stück, ist die italienische Sinfonie zur S. Elena II. Einem einthemigen pathetischen Allegrosatze in c-moll mit guter Durchführung folgt in G-dur ein Liedsatz, der mit einem Halbschlusse in C-dur:



zu dem kurzen dritten (thematisch einer Durchführungsstrecke des ersten Satzes verwandten) schnellen Satze überleitet. Dieser wiederum deutet mit:

in das folgende Recitativ weiter.

Die Instrumentation ist auch hier zum grösseren Teile die bekannte: Cembalo und Streicher bilden den Grundstock, die Bläser geben allgemein, nur wo es angebracht, bestimmten melodischen Linien und Harmonien Saft und Fülle. Doch ist es nur natürlich, dass sie hier ungleich öfter auch selbständig zu reden

haben, als in den Gesangsbegleitungen. So ist bereits die Instrumentation der Virtù-Sinfonie erwähnt, wo 2 Oboen selbständig mit den Geigen korrespondieren, im Giuseppe treten sich die Holzbläsergruppe der Flöten, Oboen und Fagotte und die Streicher selbständig gegenüber, in den Pellegrini stossen reizvolle Concertinos von korrespondierenden Oboen und 2 Soloviolen über Fagott-Orgelpunkten auf. Hörner, in den Virtù das „Chalumeau" und in S. Elena II die Trompeten kommen nur als farbegebende Füllinstrumente zur Verwendung; Pauken finden sich nur in der S. Elena II vorgeschrieben.

Dem Inhalte nach sind die Hasseschen Oratorien-Sinfonien in Vorspiele, Einleitungen und einleitende Vorspiele zu gruppieren: die Vorspiele verstanden als kondensierter Ausdruck der Idee des ganzen folgenden Dramas in absoluter Musik, also als selbständige Kunstwerke, die Einleitungen als Einführungen in die Stimmungsfolge des Dramas, als „Zubereitungen der Gemüter" auf die unmittelbar folgenden Teile. Vorspiele, die nicht zugleich einleiten (der äusserliche unmittelbare Uebergang ins folgende durch Halb- oder Trugschluss kommt hier nicht in betracht, sondern nur das Wesen des ganzen Stückes), sind die Sinfonien zu Daniello, Giuseppe riconosciuto und S. Elena II; Einleitungen ohne klar erkennbaren Vorspielcharakter die stimmungsvollen Introduzionen zu Serpentes-Cantico I, S. Elena I, und die veräusserlichte zum Cantico II; die Aufgaben eines Vorspiels und einer Einleitung zugleich erfüllen die Sinfonien des S. Petrus, der Pellegrini, der Deposizione und der Conversione.

Die von Hasse bevorzugte Form der im Pathos etwas gedämpften französischen Ouverture fand bei den jüngeren deutsch-italienischen Oratorien-Komponisten berechtigte Nachahmung, so bei Naumann und Haydn, die Italiener selbst jedoch blieben nicht nur bei der früheren formalen Zwanglosigkeit, sondern auch bei der ungenierten Lustigkeit des Vinci; und nicht nur die Galuppi, Majo, Guglielmi, sondern auch Jomelli und Mozart kümmerten sich in ihren Oratorien-Sinfonien wenig um Ernsthaftigkeit, oder gar Zusammenhang mit dem eingeleiteten Oratorium. Also ein Verfall des italienischen Solo-Oratoriums auch in dieser Hinsicht.

Mit den Einleitungen, die im Grunde Bestandteil des Dramas sind, gehören die im Oratorium frei unterlaufenden Instrumentalstücke zusammen: es sind die Einleitungen zur parte seconda der S. Elena II und des Cantico II, die in § 2 dieses Kapitels genannten kurzen Sätze in S. Elena I und II

beim Nahen des Leichzuges, und vor dem Terzett im Cantico II. Ein allgemeiner Brauch, den zweiten Teil eines Oratoriums mit einem besonderen Orchesterstücke einzuleiten, bestand nicht, doch ist erinnerlich, daß Leo der parte seconda seiner S. Elena einen kurzen Instrumentalsatz vorausgeschickt hatte. Auch Porpora hatte der parte seconda seines Giovanni Nepomuceno eine einsätzige prunkvolle Sinfonie vorangestellt, doch dieses Porporasche Stück hat nur eine wesentlich dekorative Bestimmung, während die Hassesche Einleitung zum zweiten Teil der S. Elena zweifellos in den Zusammenhang des Dramas hineingehört. Auch die längere des Cantico II mit dem Oboenkonzert fügt sich in die dramatische Lage, wie aus der Beschreibung erinnerlich sein wird. Von späteren Oratorien-Komponisten hat Josef Haydn die parte seconda des Ritorno di Tobia mit einem Instrumentalstücke eingeleitet. In § 2 dieses Kapitels ist auch schon von der mitten im Drama unterlaufenden Sinfonia in Scarlattis Annunziata-Oratorium die Rede gewesen, neben der noch eine Sinfonia von marzialischem Charakter in Lottis Voto crudele, eine ausgewachsene Einleitung zu der ersten Lauda, als Vorgängerin der wenigen Hasseschen Instrumentalstücke im Drama zu nennen ist. An sich naturgemäß nicht gerade bedeutend, weil im Singdrama nur untergeordnet, haben diese, jedenfalls rühmlich von Hasses lebhaft anschaulicher Auffassung der Vorlage zeugenden Instrumentalsätze keine allgemeine Nachahmung gefunden. Vereinzelt finden wir in Majos „Gesù sotto il peso della croce“ eine programmatische „Marzia“, ein Andante staccato mit der Bemerkung: „Passa Gesù che vien condotto all Calvario pel luogo ove è Maria“.

§ 7.

Die Gesamtform.

Die aus diesen gesondert betrachteten Einzelformen sich zusammensetzenden Gesamtformen, genannt Azioni sacre, machen nun allerdings beim ersten Hinsehen den modernen Musikern den Eindruck einer gewissen Uniformität. Das Recitativ, zum Teil ohne ausgearbeitete Begleitung, als ständiger Untergrund, auf dem sich die geschlossenen Formen der wieder uniformen Arie und des Chores abheben, das ist gewiß für das ungewöhnte Auge ein monotones Bild. Daß

dennoch Hasses Oratorien durchaus keine Mosaiken von locker aneinandergereihten Einzelstücken sind, vermöchte, meine ich, aus den Beschreibungen des zweiten Kapitels der Gesamtarbeit klar geworden zu sein. Die Arbeit des Komponisten ist keineswegs auf die gedankenlose Vertonung der einzelnen Stücke beschränkt, wie sie ja eben die Form der neapolitanischen Oratorien-Dichtungen nahelegt, und zu der diese Form, wie erinnerlich, manchen Zeitgenossen Hasses verleitet hat. Daß Hasse vielmehr stets im Hinblick aufs dramatische Ganze komponiert, lehren neben den Vorspielen auch besonders deutlich die Fälle, in denen er zugunsten dieses Ganzen gegen die Stimmung einzelner Textstücke verstoßen hat, und besonders klar die selbständig eingreifenden Textänderungen in der zweiten Bearbeitung des Cantico.

Wir haben in Scheibes critischem Musikus die Theorien des scharfsinnigsten deutschen Musikers der Zeit über das Oratorium, die Ansichten eines Mannes, der Stil und Formen der Hassisch-neapolitanischen Schule besonderes Verständnis entgegenbrachte und die Anforderungen, die die Zeit um 1730 an ein Oratorium stellte, besonders klar ausgesprochen hat. Seine Definition: „Ein geistliches Oratorium . . . ist nichts anders, als ein Singgedicht, welches eine gewisse geistliche Handlung oder Tugend auf dramatische Art vorstellet“ (p. 187 der 1. Ausgabe) hat auch Mattheson auf p. 220 seines vollkommenen Kapellmeisters übernommen, nur heisst es bei ihm „tugendhafte Begebenheit“ statt Tugend, womit das dramatische Moment noch stärker betont ist. Innerhalb seines Oratoriumsbegriffes unterscheidet Scheibe zwei Gattungen: „das allein poetische“ und das „poetische und prosaische“ Oratorium; mit dem zweiten ist die Passion gemeint (p. 192), das erste aber gruppiert er nach dem Gegenstande in zwei Unterabteilungen: in die Oratorien, denen „entweder eine gewisse erbauliche Begebenheit aus der hl. Schrift, oder aus der Kirchenhistorie zum Grunde“ liege, und die, welche „nur allein von einer merkwürdigen Tugend“ handeln, „die uns auf eine merkwürdige Verrichtung unsers Heilandes, oder auch auf eine heilige Ehrfurcht gegen die göttlichen Geheimnisse und auf die Ausübung oder Ausbreitung der Religion durch eine wohl ausgesonnene und erdichtete Begebenheit führet“. „Dramatisch“ aber muss das Oratorium „allemal seyn, und es findet nicht wohl eine epische Einrichtung statt“. Das Dramatische „ist eben das eigentliche Merkmal der Oratorien“. Auch die Darstellung einer „Tugend“, in

der alle Personen allegorisch erdichtet sind (Mattheson nennt das „Prosopopöie"), müsse dramatisch angelegt sein, „es müssen allemal solche Leidenschaften, Tugenden oder Laster erscheinen, die in der Haupthandlung gleichsam notwendigerweise mit eingeflochten werden müssen" (p. 191).

Die dramatische Anlage finden wir in allen von Hasse vertonten Oratorien vor. Die Stoffe der S. Elena und der Conversione sind der Kirchengeschichte, die der Serpentes, des Daniello, des Cantico, des Giuseppe riconosciuto, der Caduta dem alten Testament der Bibel direkt entlehnt, der S. Petrus und die Pellegrini, die in keine der Scheibeschen Kategorien recht hineinpassen, sind freie dramatische Umkleidungen der den eigentlichen Gegenstand bildenden Passion Jesu, während die Virtù eine frei erfundene „tugendhafte Begebenheit", eine allegorische Rappresentazione sind.

Die in den Vorlagen gegebenen Personen können durch zweckmässig erfundene vermehrt werden, wenn „dadurch die Gewissheit und Wahrscheinlichkeit der Handlung . . . mehr erhoben und bestärket wird". „Man hüte sich aber hiebey, dass man nicht etwa einen Chor Teufel, Trunkenbolde oder andere dergleichen wüste und ärgerliche Charaktere einführet". An verschiedenen Charakteren verlangt Sulzer in der „Theorie der schönen Künste": „Vollkommen Gottesfürchtige, dann noch etwas schwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menschen von feuriger Andacht, und deren zärtliche sanft empfindende; denn dadurch bekommt der Tonsetzer Gelegenheit das Gemüth zu rühren". Die Erfindung neuer Personen und die Verkittung der Handlung zu einer wahrscheinlichen Einheit wird im zweiten Kapitel der vollständigen Arbeit jeweils eingehend besprochen; für die besonders deutliche Gegenüberstellung verschiedener Temperamente sei an die Pallavicinischen Pellegrini erinnert. Zwar kein „Chor Teufel", aber ein einzelner „Inferno" kommt in den Virtù zu Worte, freilich nur, um für die drei Tugenden einen Hintergrund zu bilden. In den übrigen Oratorien tritt der Teufel ebensowenig in wirkliche Erscheinung als Christus, beide wirken nur indirekt mit.

Bezüglich der von den Personen auszudrückenden Affekte geht Sulzer über Scheibe hinaus mit der Forderung, der Dichter müsse „im Oratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Ton thun". Forkel will in seinem Versuch

„Ueber die Beschaffenheit der musikalischen Oratorien nebst Vorschlägen zur veränderten Einrichtung derselben" im musikalischen Almanach auf 1783 ebenfalls aus dem Oratorium alles verbannt wissen, was keinen Affekt enthalte. Uebrigens herrscht im Gebrauche des Begriffes „dramatisch" bei Forkel und Sulzer eine heillose Verwirrung, zumeist wird bei Forkel das Wort erst als gleichbedeutend mit „szenisch" Sinn bekommen, in dem zitierten Sulzerschen Ausspruche aber wird das trockene Recitativ gemeint sein. Die Forderung indess, dass das Oratorium in allen Teilen von Affekt durchtränkt sein soll, ist berechtigt: die Musik könne, meint Sulzer, „weder Begriffe noch Gedanken, sondern blos Empfindungen" schildern. Und berechtigt ist die Verpönung „dialogischer Reden", insofern sie eben mit „Begriffen und Gedanken" operieren, wie das im zweiten Teile der Caduta geschieht und in der ganzen Deposizione. Berechtigt ist auch Forkels Kampf gegen den Fehler, einen szenischen Vorgang in den Mittelpunkt einer oratorialen Handlung zu stellen. Doch die Wahl der abschreckensollenden Beispiele beweist, dass weder Forkel noch Sulzer sich recht klar über ihre Forderungen sind; Sulzer führt als unstatthaften Dialog die Bibelstelle an: „Da sprach die Magd zu Petrus, auch Du bist einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht", Forkel ausserdem die Stelle aus dem Tod Abels:

Thirza. „Mein Vater!"
Mehala. „Eva!"
Eva. „Abel! ach mein Sohn!"

Was hindert wohl den Leser und den Komponisten, einen Affekt aus diesen Worten herauszulesen? Keinen zwar, der zerwalkt, zertreten, zerrührt, zersungen werden kann, — und das stört die Vorkämpfer eines neuartigen „lyrischen" Oratoriums. In Wirklichkeit aber schaut aus all den „trockenen", kurzen technischen Bemerkungen des Evangelisten: „da sagte, da sprach" eine resignierte Wehmut durch, die Magd spricht Verachtung und Hohn, Petrus in seiner Lüge Angst und Kleinmut aus; der auf den höchsten Grad geschraubten Affekte in der Tod Abels-Stelle garnicht zu denken. So unklar sie sich aber auch ausspricht, so steckt doch eine Wahrheit in der Sulzer-Forkelschen Theorie: das Oratorium muss im Ausdrücken der Affektextreme, der niedrigsten und der höchsten Grade des Affekts, sparsamer sein, als die Oper, da ihm die starken Mittel der Bühne, um diesen Phasen Charakter und Nachdruck zu geben, nicht

zur Verfügung stehen. Im grossen Ganzen haben die neapolitanischen Librettisten all dies musikalisch Undankbare geschickt vermieden, auch im Recitativ, doch wie im Vortrage einer Musik die Pause, wie im Lichte der Schatten, so wirken, ökonomisch angebracht, auch diese in einem Drama schliesslich unentbehrlichen Kontraste im Texte eines Oratoriums belebend und auffrischend; und so haben die neapolitanischen Dichter, selbst die mild-lyrischen Metastasio und Pallavicini, sich wohl gehütet, sie ganz aufzugeben. Dass Zeno die Geschlechtsliebe grundsätzlich aus dem Oratorium verbannte, wird in § 3 des zweiten Kapitels der vollständigen Arbeit erwähnt. Metastasio hegte ähnliche Ansichten darüber. Er schrieb am 12. September 1763 an den Conte Fattiboni in Cesena über dessen Oratorium „David": „Non o trovata cosa che m'abbia arrestata, se non le tenerezze amorose assai naturalmente espresse; ma soggetto a non essere credute opportuni ornamenti d'un Oratorio".[6]) Für die Durchdringung aller Teile mit Affekt ist von Hasseschen Texten musterhaft wiederum das ganze Buch der Pellegrini, affektiv gut belebte Erzählungen finden sich in der Pasquinischen Caduta, der S. Elena von Metastasio u. a., affektiv belebte lehrhafte Stellen, oder besser belehrende dramatische Phasen in Metastasios Giuseppe riconosciuto.

Krause dehnt das, was hier bezüglich der Belehrung für das Detail verlangt war, auf das Süjet aus und sagt l. c. p. 473: „Man sagt, die Haupthandlung eines jedweden Oratorii könne entweder freudig oder traurig oder auch nur lehrend seyn, ohne letzternfalls die Absicht zu haben, die Zuhörer zum Mitleiden oder zum Vergnügen oder zur Freude zu bewegen. Ich halte aber dafür, daß ein jedes Singstück und sonderlich ein Oratorium nicht sehr gefallen werde, dessen vornehmster Zweck nur die Belehrung ist. Singstücke sind hauptsächlich durch eine rührende Vorstellung der Affecten schön und das, was sie uns lehren, wird vornehmlich durch den rührenden Eindruck angenehm, den die vorgestellten Leidenschaften in den Arien wirken. Wenn also ein Singgedicht, ein Oratorium meist auf die Belehrung gienge, so müste dieser Zweck sehr versteckt werden, sollte das Singspiel nicht trocken und zur Musik nicht ungeschickt seyn. Und da in jedem Werke des Geistes die Einheit der Empfindungen zu beobachten ist, so müste auch einer von

6) Opere postume (lettere scelte), Vienna 1795.

denen Affecten, unter welchen das Lehrreiche verborgen, unter den anderen herrschen und alles auf ihn abzielen".

Die beim geistlichen Oratorium selbtverständliche Forderung einer ethischen Erbauung spricht weder Scheibe noch Krause unzweideutig aus, wohl aber tut dies Zeno[7]) und Metastasio. Letzterer schrieb am 3. Oktober 1763 an Barbieri in Vincenza über dessen Oratorien eine Kritik, die die Hauptkriterien der neapolitanischen Oratoriumsdichtungen aufs klarste zusammenfaßt: „Il soggetto e grande (eine Forderung, in der alle genannten Theoretiker überein kommen), la condotta savia e naturale; i caratteri veri, ed uniformi a se stessi; gli affetti vivi e vivamente espressi; la dottrina solida, e non commune . . .". Wir haben somit die Forderung einer neuen, charakteristischen, nicht alltäglichen „dottrina", wie sie z. B. in der Handlung des Giuseppe riconosciuto, der S. Elena, der Pellegrini, der Conversione etc. liegt, und in den Lauden zum kondensierten lyrischen Ausdrucke kommt.

Endlich fordert Scheibe noch „die Wahrscheinlichkeit der Sache, der Umstände, und ferner die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes. Diese Eigenschaften müssen einem geistlichen Drama niemals mangeln" (p. 191), doch „wie stark und oft hierin verstoßen wird, lehret die tägliche Erfahrung" (p. 190). Zwar sind im größten Teile der Hasseschen Oratorien alle drei Einheiten beobachtet, doch zeigen Zenos Daniello und Pallavicinis Pellegrini, die vorzügliche Kunstwerke sind, daß es gar wohl ohne die Einheit des Ortes geht, für deren Anwendung im Oratorium eine Begründung zu finden auch schwer sein sollte.

Die der Musik zugekehrte Einrichtung in Recitative, Ariosi, Arien, Chöre und Duette greift nun nicht in das Wesen der Handlung mehr, sie dient nur der „Abwechslung" (Sulzer). Nur in der Arie, wo es heißt, besinnlich zu verweilen und den ersten Teil wörtlich zu wiederholen, stieß Apostolo Zeno als Dramatiker, wie aus dem § 3 des zweiten Kapitels erinnerlich, auf Schwierigkeiten. Nach den Arien eines Metastasio und Pallavicini indessen erscheint diese Schwierigkeit nicht schlechtweg als generell, nicht als wirkliches „inverisimile", sondern als individuell: Zenos Condotta ist nicht überlegen, nicht formglatt genug, seine Menschen sind zu stark, um im ariosen Verweilen überall natürlich zu erscheinen, während Metastasios Charaktere „dolci e puliti" sind wie seine Con-

7) Lettere, Venezia 1752, II, p. 538.

dotta, reflektierte Kulturmenschen, die sich keineswegs untreu werden, wenn sie in der Arie sich Rechenschaft über den Stand ihrer Affekte geben. Ein weiteres musikalisches Erfordernis, das nicht selbstverständlich aus dem Begriffe „Drama" entspringt, ist die Forderung, dass „in einer weitläuftigen Cantate die Schlussarie von dem ganzen Chor" gesungen werden könne (Krause p. 473), womit auch nicht in die Condotta eingegriffen wird. Von den Theoretikern unausgesprochen ist ferner der Brauch zu beobachten, dass die letzte Soloarie bereits auf lyrische Art ausdrücklich zum Ethos hinlenkt, das folgende Recitativ dasselbe kurz und prägnant ausspricht, und die Lauda es in poetisch ausgeführter, affekthaltiger Form wiederholt. Die Arien selbst nun, verlangt Metastasio im letztgenannten Briefe, sollen „come tutto lo stile del componimento, armoniose, felici, nobili e chiare" sein. Ein vorzüglicher Kommentar auch zu Metastasios eigenem Stil und seiner ganzen dichterischen Art. Aber nicht nur sein persönliches Wesen, das Wesen der ganzen Dichtungsgattung (Zeno repräsentiert nicht ihren reinen Typus), ist nach allem „harmonisch, heiter, edel und klar", „italienisch" im schönsten Goethischen Verstande und dürfte, wenn mit dem Begriffe nicht so viel Missbrauch getrieben würde, füglich das Prädikat „klassisch" für sich beanspruchen: die Handlung positiv ethisch und im Aufbau ebenmässig, die Charaktere edel, die Sprache klangvoll. Die Musik aber, für die sie den Text bilden soll, wirkt, weit entfernt der Dichtung Gewalt anzutun, gerade veredelnd auf sie, zwingt den Dichter zu übersichtlicher Disposition, zur Weglassung alles nicht affekthaltigen Ballastes und zu charakteristisch schönem Tonfall der Verse, sodass in der dualistischen Kunst der Poesie die unmittelbare sinnliche Erscheinungsform, die musikalische Seite aufs höchste ausgebildet wird: ein Symptom des Geistes der Zeit. Die Pallavicinischen Pellegrini oder ein Metastasiosches Libretto lesen sich allein schon wie Musik, und Hiller hat nicht Unrecht, sie mit den alten griechischen Tragödien zu vergleichen: etwas anderes lässt sich dieser eigenartigen Kunstrichtung aus der Geschichte der Poesie kaum noch an die Seite stellen.

Bis in die Stimmendisposition hinein trägt der Dichter den Bedürfnissen des Musikers Rechnung: „Die Abwechselung hoher und tiefer Stimmen", sagt Krause p. 473, „ist in Singstücken nothwendig und der Dichter suchet diese Schönheit auf eine anständige und natürliche Art zu befördern.

Auch muss in einer weitläuftigen Cantate die Schlussarie von dem ganzen Chor können gesungen werden, weil der Schluss sonst matt wird. Diese Regeln finden nicht minder bey den Oratorien und überhaupt in allen Singesachen statt; dafern nicht höhere Vorschriften solche zu beobachten verhindern". Zwingend sind die Charakterdispositionen des Dichters für die Stimmendispositionen des Komponisten in der neapolitanischen Musik weniger als heute, da männliche, ja heldische Rollen von den Kastraten, also meist Sopranstimmen gesungen werden konnten. Abgesehen von den Venezianischen, von Mädchen gesungenen Oratorien, finden sich Beispiele dafiir in sämtlichen Hasseschen Oratorien. Ferner sagt Krause p. 474, „dass man . . . in einem Singstück gern jede Stimme eine Arie singen lässt, . . . eine Person muss er [der Komponist] nicht zu viel und nicht zu lange hintereinander singen lassen. In einem starken Stücke kommen wenigstens zwo Personen vor, die der Componist durch hohe Stimmen vorstellen lässt, und in einer dreistimmigen Cantate muss mindestens eine Person seyn, die ein Discant ausdrücke". Hasses Oratorien, die sämtlich „starke", mehr als dreistimmige Stücke sind, entsprechen diesen Forderungen bis auf die Deposizione, wo Maria Magdalena, und auf die Conversione, wo Monica die einzige Sopranpartie ist.

Dem schlechten Komponisten nun erleichtert ein Oratoriumbuch dieser Art die Arbeit gar sehr: es wiegt ihn in Gedankenlosigkeit, verleitet ihn zu schablonenhaftem Herunterschreiben der einzelnen Recitative und Arien, ohne dass er sich ums Ganze zu kümmern braucht. Der gute Künstler aber macht sich natürlich alles gleichmässig schwer, und wir haben wiederholt erwähnt, wie wenig Hasse der Versuchung, nach der Schablone zu arbeiten, erlegen ist. Nur ist die Arbeit, die er an die musikalische Formung des Ganzen gewandt hat, sachgemäss nicht überall so klar erkennbar wie die „scharfsinnige" Behandlung der einzelnen Textstücke.

Scheibe spricht im 22. Stücke seines critischen Musikus über „die musikalische Beschaffenheit der Oratorien". Hatte er schon allgemein im 20. Stücke bemerkt, dass „die vortrefflichen geistlichen Oratorien, welche noch zu gewissen Zeiten in der Kirche aufgeführet werden, fast nichts anderes sind, als eine, ins Kurze gezogene (?) Gattung theatralischer Stücke" (p. 187), so sagt er hier auch von der Musik im besonderen, dass

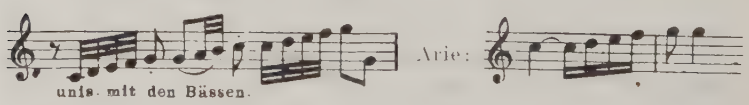
die „poetischen“ Oratorien, zu denen die Hasseschen insgesamt gehören, „in vielen Stücken von den Eigenschaften des ordentlichen Kirchenstyls abweichen“, ja „viele Eigenschaften theatralischer Stücke besitzen“. (p. 211.) „Was nun erstlich die Arien betrifft, so sieht man in der erstern Gattung (dem poetischen Oratorium) vornehmlich auf ein freyes, lebhaftes und ausdrückendes Wesen, dabey man verschiedene Regeln der theatralischen Schreibart beobachtet. Man kann schon die Melodie der Singstimmen mit mehreren Auszierungen, Ausschweifungen und laufenden Sätzen anfüllen; man kann dem Sänger überhaupt mehr zu arbeiten, und sich hören zu lassen Gelegenheit geben, und folglich auch die Instrumente weit fliessender und freyer einrichten: damit die Eigenschaften der Charaktere der Singenden und der Haupthandlung desto richtiger, lebhafter und ausdrückender werden. . . . Das Recitativ in beyden Arten der Oratorien (den „poetischen“ und den „poetischen und prosaischen“) kömmt hingegen gänzlich mit einander überein, so, wie es überhaupt von den übrigen Kirchenrecitativen abgeht. Es ist vom theatralischen fast garnicht unterschieden, nur dass es mehrere harmonische Ausschweifungen verträgt, und dass man folglich mehr in fremde und ungewöhnliche Intervallen, Tonarten und Gänge ausweichen kann, welches aber im theatralischen Styl nicht so gut geschehen kann. Was auch die Sätze des Recitativs betrifft, die man mit einer angenehmen, sinnreichen und ausdrückenden Begleitung der Instrumente setzet, so kommen diese sowohl in der ersten, als zweyten Art gleich häufig vor, und man muss sie auch mit gleichem Feuer und Nachdrucke abfassen.“ (p. 212.) Von den Chören sagt Scheibe p. 213, dass sie „in ganz poetischen Oratorien . . . sehr selten mit Fugen und Contrapuncten ausgearbeitet“ werden; auch „bey Chören, die aus biblischen Sprüchen bestehen“, muss es mit der grössten Vorsicht geschehen, die Nachahmung soll frei bleiben, sodass immer „ein durchaus fliessender Gesang herrschet“. Die Chöre des poetischen Oratoriums sollen „eigentlich allemal“ theatralisch sein, nur „annehmlicher, rührender, und zum Theil auch männlicher und prächtiger“ als im Theater. „Es werden aber auch allemal die Charaktere der Personen, oder die Leidenschaften und Begebenheiten den wahren Ausdruck bestimmen.“

Ich brauche hier nicht zu wiederholen, was über Hasses Behandlung der einzelnen Formen aus den vorherigen Paragraphen dieses und aus den Beschreibungen des vorigen Kapitels der Gesamtarbeit hervorgeht. Genug zu sagen, dass

Hasses Schreibweise in Arien, Recitativen und Chören in allem diesen Scheibeschen Theorien wesentlich entspricht. Einzugehen ist hingegen jetzt auf die künstlerische Beschaffenheit ganzer Formengruppen und des ganzen Kunstwerks.

Es ist wiederholt auf das innere Verhältnis der Recitativ- zur Arienform aufmerksam gemacht worden, es ist gesagt worden, Recitativ und Arie seien wie Täler und Berge im Wellenschlage der Handlung. In diesem Bilde ist auch schon ausgesprochen, dass vom Recitativ zur folgenden Arie eine Steigerung stattfindet, wie in der Richtung des Windes eine glatte schräge Steigerung zum Wellenkamm emporführt, während jenseits ein steiler Abfall erfolgt. So kommen im neapolitanischen Drama aus Recitativ und Arie Szenen zustande, mit eigener Steigerung, Höhepunkt und Abfall. Bei dem monologischen Charakter der Arie ist es nur natürlich, dass diese auch in der Regel aus einem monologischen Recitativ der gleichen Person herauswächst, oder aus einem solchen dialogischen Recitativ, in welchem der Affekt der Person, die die folgende Arie singt, im Hauptlichte steht. Wir haben nun kleine Szenen von geringerem Affektgrade (Rec. secco-Arie) von den grösseren, stärkeren zu unterscheiden, die aus Rec. acc.-Arie oder aus Rec. secco-acc.-Arie sich zusammensetzen, und die mit den Szenen identisch sind, die Hiller auf p. 200 seiner Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange meint: „Wenn auf ein solches begleitetes Recitativ eine Arie oder Duett folgt, so nennt man es eine Scene, weil es insgemein ein Monolog oder Dialog in einem Stücke ist, mit dessen Endigung sich auch eine Scene endigt. In der Oper Antigono, imgleichen in der Artemisia von Hassen, trift man gegen das Ende des dritten Acts ein Paar vortrefliche monologische Scenen an.“ In den Beschreibungen des zweiten Kapitels unserer vollständigen Arbeit findet man hierfür Beispiele aus Hasseschen Oratorien die Hülle und Fülle, um nur beispielsweise an die Szenen der S. Elena oder des Agostino zu erinnern. „Im Attilio Regolo“, sagt Hiller weiter p. 201, „sind deren zwey, von denen die zweyte ganz am Ende der Oper mit dem Chore, „Onor di questa sponda“, den Beschluss macht“. Dies wäre denn die dritte, grösste Kategorie von Szenen: Recitativ-Arie-Ensemble, wofür auch wieder an den Aktenden der Hasseschen Oratorien viele vorzügliche Beispiele zu finden sind. Es ist nur selbstverständlich, dass die Lauden nicht vom Himmel fallen können, sondern ebenfalls aus der Situation sich ergeben, doch geschieht dies in verschiedener

Form. Integral in den dramatischen Nexus gehören nur Lauden des ersten Teils, so im Daniello, Giuseppe riconosciuto, Pellegrini, Deposizione, Caduta, S. Elena, Conversione und Cantico II; in der Folge Recitativ-Arie-Chor stehen davon wieder nur die erste Lauda der Deposizione und des Cantico II, die übrigen sind durch dramatische Recitative vorbereitet, besonders vorzüglich der Chor „All'opra" aus der S. Elena. Weitläufiger pflegt natürlich die Vorbereitung der ethisch zusammenfassenden zweiten Lauden zu sein. Grosse, religiös pathetische Szenen in der Folge: Recitativ-Arie-Chor stehen an den Enden der beiden Cantico, der Virtù, der Pellegrini, Deposizione und Conversione, sonst liegt ein inhaltlich bedeutendes resümierendes Recitativ zu Füssen des Schlusschors. Auch so in den beiden lateinischen Isagogen, doch gehört in den Serpentes eigentlich schon die die Handlung abschliessende Arie „Ara excelsa", die das Ethos des Oratoriums ausspricht, zur engeren Vorbereitung des Chors. Der Komponist hat nun zunächst darauf zu sehen, die Zusammengehörigkeit einer solchen Szene in einheitlicher Steigerung auszuprägen, dass die äussere Abteilung der Formen innerhalb der Szene illusorisch werde. Es geschieht dies, auch bei Hasse, der diese Aufgabe meist vorzüglich erfüllt, wesentlich nicht vermittels thematischer Anknüpfung, die Motive eines Recitativ-Accompagnements stehen in der Regel in keinem thematischen Verhältnis zur folgenden Arie; doch ausserhalb der herrschenden Motive kommt es gelegentlich zu einer geistreichen Andeutung des Arienthemas im vorhergehenden Recitativ, so vor der Arie „Raggio di luce" in der S. Elena II:



Wie nun die Stimmungskurven der Szenen nach Massgabe des Textes untereinander verschieden sein müssen, so müssen sie in verschiedener Weise aufeinander folgen, einer in sich fertigen, starken, pathetischen Kurve wird ein tiefer Einschnitt, einer kleineren, milderen Szene, die selbst nur Vorbereitung zu Grösserem ist, eine unmittelbar angeschlossene Weiterführung des Stimmungscrescendos folgen müssen Die Mittel, jene tiefen Einschnitte zu erzeugen, liegen im neapolitanischen Oratorium nur zu nahe: neben die Arie oder den

Chor ein trockenes Recitativ gesetzt, gibt einen ganz kräftigen Kontrast, der von Hasses Vorgängern, wie erinnerlich, über Gebühr und bis zur Monotonie ausgebeutet worden war. Hasses historisches Verdienst liegt hier eher in der Milderung von Kontrasten, im Zusammenschlusse von Szenen zu einer Einheit, wie wir das z. B. gegen Schluss des ersten Teils der S. Elena beobachten, wo durch thematische und psychologische Anknüpfung des Recitativs der hl. Helena vor dem Chor „All'opra" an Eustazios Arie „In te s'affida" die Schlusszene mit der vorhergehenden in innigen Zusammenhang kommt. Auch in vielen anderen Fällen erhält Hasse den Zusammenhang der einzelnen Szenen durch seine schönen begleiteten Recitative, allerdings in der Regel ohne thematische Anknüpfung. Wie aus den Stimmungskurven der Szenen sich die Stimmungskette der ganzen Azione aufbaut, ist Gegenstand der Beschreibungen des zweiten Kapitels gewesen.

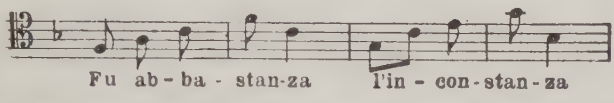
Von Stil und Affekt des Oratoriums, als ganzes Kunstwerk betrachtet, handelt Scheibe auf p. 213 ff. Er teilt die Oratorien in traurige, rührende, freudige und lehrende ein, und verlangt nun „eine genaue Ueberlegung, damit man in keinem Stücke die Beschaffenheit der Handlung überschreite und sich nicht etwa durch Nebenumstände zu widersprechenden Ausschweifungen verführen lasse"; nämlich, man soll in der ersten Art die freudigen und alle heftigen Gemütsbewegungen, soweit sie nicht „unmittelbar mit der Haupthandlung verknüpft sind, oder ursprünglich daraus fliessen", diskret, nicht allzu schroff, vorkommendenfalls mit „mehrer Harmonie" setzen; umgekehrt in freudigen Handlungen bei den „traurigen Stellen", und zwar soll man hier besonders „auf einen fliessenden Gesang sehen und diese Sätze zugleich so viel wie möglich ins Kurze zu ziehen suchen" (p. 214); in den lehrhaften Oratorien endlich soll man vor allem auf „Ernsthaftigkeit" achten, in ihnen kann überhaupt mehr formale Kunst zur Anwendung kommen, „auch mehr Konzertierendes", da es sich hier weniger um Leidenschaften und Affekte als nur um „erhabene Gedanken" handelt (p. 215).

Es ist nun nicht immer möglich, ein Oratorium völlig in eine der Scheibeschen drei Klassen einzuordnen. Es ist aber doch gut, aus dieser Bemerkung zu erfahren, dass der grosse Theoretiker vom Komponisten das Festhalten einer gewissen Hauptstimmung durch die ganze Handlung verlangt, was einen neuen Unterschied gegen den bühnendramatischen („theatralischen") Stil bedeutet. Die Tatsache, dass die „poetischen"

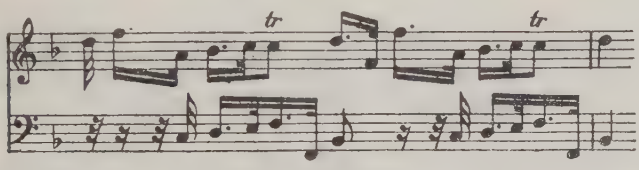
Oratorien der Zeit zumeist katholische Karfreitagsmusiken waren, bringt es mit sich, dass sie nur selten „freudigen" Charakters sein konnten. Immerhin herrscht in der Caduta di Gerico tatsächlich ein freudiger Geist vor. Die meisten aber können in die Klasse der „rührenden" gestellt werden; so die zugleich „traurigen" Passionsstücke S. Petrus und Pellegrini, ferner die Serpentes, der Daniello, die Virtù, der Cantico, der Giuseppe, die S. Elena und die Conversione. In der Hauptsache kommt somit Scheibes Forderung in unserem Falle mit unserm in § 2 dieses Kapitels ausgesprochenen Postulat des ruhigen Ebenmasses überein, wie auch mit dem der Sparsamkeit an Kontrasten, und nur der dramatisch stark bewegte Daniello verstösst in etwas gegen die Scheibesche und unsre Forderung und gegen die Gattung. Das sind aber Forderungen, die zunächst dem Dichter gelten, und dank dem formfesten Wesen der Oratoriumsdichtung bleibt dem Komponisten in einem guten Texte nur ein beschränktes Gebiet, wo er wirklich selbständig mit der Gesamtidee mitarbeiten kann: das ist innerhalb des Dramas das Recitativ, und ausserhalb die Introduzione und bis zu gewissem Grade der Schlusschor. Gerade hier, in seinen ernst-stimmungsvollen, musikalisch schönen und dramatisch bedeutenden Recitativen und in der Bedeutsamkeit seiner Einleitungen und zweiten Lauden für die Gesamtidee liegt das, was Hasse gegen seine Vorgänger und gegen viele seiner Nachfolger ganz allein zu eigen hat.

Für die Personencharakteristik verweist Scheibe schlechthin auf die Kapitel, wo er über die Oper handelt. Das ist wohl nur aus Bequemlichkeit geschehen. Unter den 11 Hasseschen Oratorien ist nur eines, darin ein Mensch den Gang der Handlung bestimmt: der Giuseppe riconosciuto, und eines, darin Menschen die Handlung verwickeln und Gott den Knoten löst: der Daniello. Sonst hat immer Gott oder ein Organ Gottes die tätige Führung, zweimal ist, in der Caduta und in den Serpentes, ein Mensch dies Organ, die Menschen als solche aber leben sich nicht sowohl in Taten, als in Worten und Gebet aus. Wie schon vom Dichter naturgemäss Abwechselung in den Temperamenten verlangt wurde, so folgt der Komponist auch hierin seinem Librettisten, doch von der organischen, integralen Bedeutung wie in der Oper kann die Profilierung der einzelnen Menschen in der Musik des Oratoriums nicht sein. So sind zwar auch in Hasses Oratorienmusiken die Temperamente der wirklichen Gestalten in den Arienthemen prägnant festgestellt und durchgehalten: so Giosua in der parte prima der Caduta, der mit dem

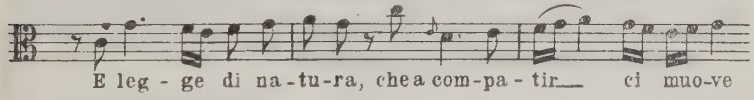
heldisch frischen, kurz angebundenen, bestimmten Thema auftritt:



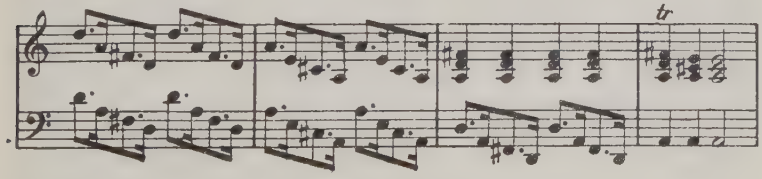
und in dem Ritornell des dramatisch bedeutenden Accompagnatos vor der ersten Lauda:



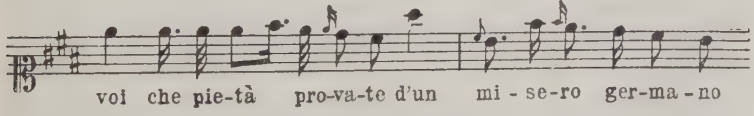
— in der schwachen parte seconda ändert sich mit seiner Rolle seine Charakteristik —. So Josef im Giuseppe in dem langen, geschmeidigen, mild reflektierenden Thema:



in dem bestimmten Ritornell seiner beiden begleiteten Recitative am Anfange der parte seconda und am Schlusse vor der Lauda:

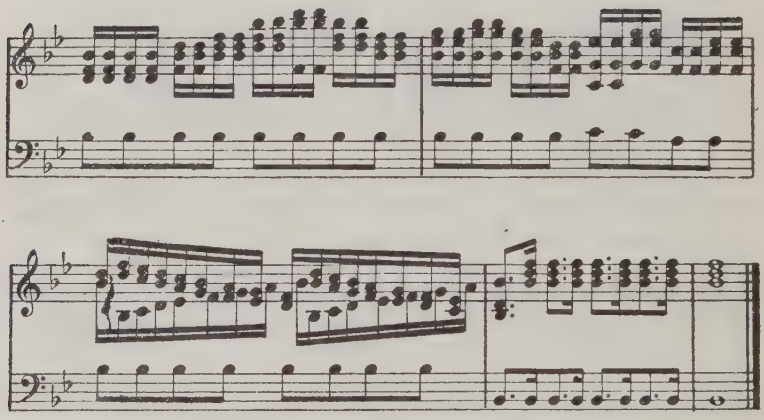


neben ihm auch noch Benjamin, das bittende Kind:



Vorzüglich sind auch die sämtlichen Charakteristiken im Daniello: die Daniels in dem prophetisch starken, von heiligem Zorn erfüllten „Più di leon feroce", in dem prachtvollen, grosszügig ermahnenden „Popolo reo, che fai?", in dem kindlich

frommen Gebete „Fido a te“; die des schwankenden schwachen Darius in dem reflektierenden unentschlossenen „Trono e scettro“, dem klagenden Violoncellstück „Caro, ahime“, in dem Terzett „Morte, si“, wo dicht neben dem ohnmächtigen Zorn über seine schmähliche Lage wieder schwächliche Klagen stehen („e morra?“), bis dann nach erfolgter Klärung bei Verkündung seines grossen Entschlusses das königliche Ritornell erklingt:



endlich die der Amytis in ihrer graziösen, leicht ironischen Ueberlegenheit, der edlen, gebildeten Frau, in „Voi pur regnaste“, wo man fast einen liebenswürdigen Spott heraushören möchte, in dem auch fraulich-liebenswürdig zurechtweisenden „Si affissa aquila eccelsa“, in „Sono qual pastorella“, das selbst bei wehmütiger Grundstimmung die versöhnende Anmut wahrt. Auch in anderen Oratorien sind charakteristische Züge bestimmter Personen, wo nötig und wo möglich, in schärferem Profil herausgestellt: so der wutschnaubende Nabuchodonosor im Cantico; der Inferno und die Carità in den Virtù; die Kaiserin und etwa Draciliano in der S. Elena. Aber wenn auch in den übrigen Oratorien hier und dort in der Musik eine umrissene Persönlichkeit sich bemerkbar macht, so handelt es sich doch in den Arien durchschnittlich nur um Stimmungen, die in der so und so bedingten Situation jeder die oder die Stimme singende, höchstens durch ein ziemlich allgemein zu definierendes Temperament charakterisierte Mensch empfinden und ausdrücken könnte. Die verhältnismässig grössere Nivellierung der Affekte

schliesst eben auch hier eine so weit gehende Zerklüftung, Kontrastierung, Individualisierung aus, wie sie auf der Bühne zu Hause ist.

Was endlich gemeinhin den Stil der Hasseschen Oratorien betrifft, so entspricht er den Begriffen, die Scheibe von einer idealen Musik hegt, aufs vollkommenste. Seine Ausführungen des 4. Stückes kommen darauf hinaus, dass ihm die in „Numerus, Harmonia successiva und Erfindung" differenzierte tonale Melodie, von der Harmonie „nachdrücklich" und natürlich unterstützt, die Essenz aller Musik ausmacht. Und wenn er p. 590 sagt, dass „der Geschmack, den wir itzo in der Musik erlanget haben ... unstreitig der beste ist, den man jemals in der Musik gesehen hat", wenn er wiederholt betont, dass Hasse und Graun die grössten Vertreter dieses „aufgebesserten" italienischen Geschmackes und zugleich die „grössten deutschen Komponisten" seien, wenn man ihn immer wieder seine Lehren an Hasse exemplifizieren sieht, möchte man meinen, er habe diese Gesetze vornehmlich eben von Hasses Werken abgezogen: so wie diese harmonieren keines anderen Musikers Werke mit Scheibes Theorien.

Und nicht Scheibe allein, um zusammenfassend auf die an den Anfang dieses Kapitels gestellte Summe aus den zeitgenössischen Urteilen über Hasse zurückzukommen, hat somit richtig über ihn geurteilt, sondern auch die übrigen dort berücksichtigten Theoretiker haben es getan: mit Ausnahme Voglers bezüglich der unsicheren affektmässigen Textbehandlung, und Burneys, insofern er meint, Hasse sei glücklicher im „klaren und angemessenen" Ausdrucke von „Elegantem, Anmutigem" und „Zärtlichem" als in „lärmenden und heftigen" Affekten. Sowohl Vogler als Burney gehörten einer weit jüngeren Generation an als Hasse, und sahen dessen Kunst offenbar nicht unter dem vollen rechten Winkel mehr. Bei Sulzer und Forkel wird dieser Gesichtswinkel spitzer und spitzer, Deutschland will eine deutschere Musik haben, mehr Instrumentalität, eine „mehre Harmonie" statt des italienischen „fliessenden Gesanges", und im Oratorium sonderlich wird die Forderung des Lyrismus laut, nicht der Giuseppe riconosciuto mehr, sondern Ramlers sentimentaler „Tod Jesu" wird als Ideal eines Oratoriums aufgestellt. Die zunehmende Verflachung des italienischen Oratoriums nach Hasse kommt den Neuerern nur zu Hilfe, und so wird die Gattung mit einem Dégout begraben, wie ihn wohl der heranwachsende Jüngling gegen seine Erzieher empfindet. Nun aber ist es an der Zeit, sich Rechenschaft zu geben,

dass Hasse und den Neapolitanern von der Nachwelt hart Unrecht geschehen ist; dass man weite, blühende Gefilde misskannte und ungenutzt liess, weil eine Eislagerung sie von der Gegenwart abgeschnitten hatte. Sollte nicht das Eis einmal noch schmelzen, damit nicht nur Forscher nach mühsamer Reise sich in dem entlegenen Wunderlande erquicken können, damit Allen die scheinbar verlorene Schönheit wieder ersteht? Wir brauchen Schönheit und immer wieder neue Schönheit, und nie kann ihrer genug sein. Diese Schönheit aber brauchen wir doppelt, weil sie uns nützlich sein kann.

Lebenslauf.

Der Verfasser, Lucian Kamieński, katholischer Konfession, wurde geboren am 7. Januar 1885 in Gnesen, Provinz Posen, als Sohn des königl. preuss. Obersteuerrevisors Maximilian Kamieński und seiner verstorbenen Gattin Angelika, geborenen Giersberg. Er schloss seine Gymnasialbildung Ostern 1903 mit der Reifeprüfung am Königl. Friedrichs-Gymnasium zu Breslau ab und bezog darauf die Friedrich Wilhelms-Universität in Berlin. Seine Studien an derselben unterbrach er erstlich zu Ostern 1904, um in das Seminarium Leoninum Archiespiscopale zu Posen einzutreten, das er jedoch bald verliess, sodann Herbst 1904 bis Herbst 1906, um sich an der Berliner Königl. Hochschule für Musik Kompositionsstudien zu widmen, endlich war er von Ostern 1908 bis Januar 1909, wo er die Universität endgültig verliess, beurlaubt, um seiner wissenschaftlichen Arbeit obliegen zu können. Seine Universitätsstudien bewegten sich auf musikwissenschaftlichem, philosophischem, kunsthistorischem, historischem, slavistischem, germanistischem und altphilologischem Gebiete; er hörte Vorlesungen bei den Professoren DD.: Brückner, Delbrück, Dessoir, Kretzschmar, Paulsen, Rödiger, Stumpf, Thiele, v. Wilamowitz-Möllendorf, Joh. Wolf, H. Wölfflin, und glaubt besonderen Dank für gütige Förderung den Herren Geheimrat Hermann Kretzschmar und Prof. Dr. Johannes Wolf zu schulden. Die Promotionsprüfung bestand er, nachdem er bereits seit Anfang 1909 die Stellung eines Musik-Feuilletonredakteurs an der Königsberger Allgemeinen Zeitung innehatte, am 20. Juli 1910.

Königsberger Allgemeine Zeitung.